

ΕΛΕΥΘΕΡΑ ΓΡΑΜΜΑΤΑ ΜΗΝΙΑΙΑ ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ ΓΡΑΜΜΑΤΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ Διευθυντής : ΣΤΡΑΤΗΣ ΔΟΥΚΑΣ Τυπογρ. «Ν. ΜΕΛΙΣΣΑ» Κιάφας 4 Γράμματα - έμβάσματα : Όρμηνίου 3 Ἄ θ ἦ ν α	LETTRES LIBRES REVUE MENSUELLE DES LETTRES ET DES ARTS Directeur : STRATIS DOUKAS Adresser toute la correspondance concernant l'Administration et la rédaction de la Revue à la dire- ction : Rue Orminiou 3 Athènes Grèce
---	---

Σ Η Μ Ε Ι Ω Μ Α Τ Α

ΤΑ ΕΛ. ΓΡΑΜΜΑΤΑ : Ἀπὸ μῆνα σὲ μῆνα. ALEX. MATHERON : Γ. Πλε-
χάνωφ—ἡ τέχνη καὶ ἡ κοινωνικὴ ζωὴ. M. A. : Ἀντιρὲ Ζίντ. M. A. : Δυὸ νεκροὶ
—Γρ. Ξενοπούλος—Γ. Δροσίνης. B. P. : Δημήτρη Φωτιάδη—Ἡ ἀκτὴ τῶν
σκλάβων. B. ΑΡΚΑΔΙΝΟΣ : Μ. Καλομοίρη—Τὰ ἐξωτικὰ νερά.

ΠΝΕΥΜΑΤΙΚΗ ΖΩΗ

Διευθύνσεις συμφώνως τῷ ἄρθρῳ 6 παράγραφος 1 τοῦ Α. Ν. 1092/1938
Διευθυντής - Ἐκδότης : Στρατῆς Δούκας, Όρμηνίου 3 Ἄ θ ἦ ν α,
Προϊστάμενος Τυπογραφείου : Δ. Μουσουλιώτης Όδ. 26 ἄρ. 3 Ν. Ἰωνία

ΕΛΕΥΘΕΡΑ ΓΡΑΜΜΑΤΑ
ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ ΓΡΑΜΜΑΤΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ
1951

Sanitized Copy Approved for Release 2010/02/05 : CIA-RDP82-00457R007700580002-9



V. YAKOVLEV

ΕΡΓΑΤΕΣ

Sanitized Copy Approved for Release 2010/02/05 : CIA-RDP82-00457R007700580002-9

Η ΤΡΑΓΩΔΙΑ ΚΑΙ ΟΙ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΤΩΝ ΑΡΧΑΙΩΝ ΔΡΑΜΑΤΩΝ

ΤΡΑΓΩΔΙΑ ονόμασαν παλαιότατα ένα είδος πομπής στους αγρούς, με τραγούδια και χορούς ήρωικούς, με θυσία ένα ζώον, μ' επίταφιο θρήνο κι ώδην άναστάσιμη, που τὰ έκτελοῦσε θίασος, δηλαδή μεταβατικός έορταστικός θμλος, που έβγαινε στην γύρα από τόπο σέ τόπο, και παράσταινε μ' αυτά τὰ πάθη του θεου Διονύσου. Κάτι ανάλογο θυμίζουν χοροί με μασκαρεμένους, που γίνονται ακόμη σήμερα στη Θεσσαλία και Μακεδονία, έγινονταν τουλάχιστον τελευταία, οι «καλόγεροι», κουρελιασμένο ύπολειφάδι από πολύ παλιά.

Τό σφαχτό που θυσιάζαν στην αρχαία εκείνη τελετή, ήταν τράγος, ιερό ζώο του Διονύσου, προσφορά εκείνων που για χάρη τους γινότανε ή τελετή, και που σέ επίσημες περιστάσεις κι άγώνες ανάμεσα σέ πολλούς θιάσους, έδίνονταν σάν έπαθλο. Έτσι τραγωδία έσήμαινε κυριολεκτικά ώδη του τράγου, αλλά δέν άργησε νά σημαίνει και κάθε ήρωικό τραγοῦδι και έμεινε ως τὰ σήμερα ή λέξη στο στόμα του Έλληνικού λαού, σημαίνοντας ήρωικό χορευτικό άσμα, αλλά και κάθε άσμα «τραγοῦδι, τραγουδάω» και στη Ποντιακή λαλιά «τραγωδία και τραβωδία, τραγωδῶ και τραβωδῶ, τραβωδιάνος», κλπ.

Η λέξη τραγωδία έγινε πλατύτερα γνωστή από τότε που έτσι ονομάστηκε τό λαμπρό πρωτότυπο θεατρικό είδος που άγλάϊσε τις επίσημες τελετές της Αθηναϊκής Δημοκρατίας. Τό είδος έσβυσε μέ τό τέλος της Δημοκρατίας, αλλά ή όνομασία με τὰ παράγωγά της τραγωδός, τραγωδῶ, τραγικός άπλώθηκε με την Έλληνική γλώσσα σ' όλον τόν γνωστόν τότε κόσμο, πέρασε στους Ρωμαίους, και, στα νεώτερα χρόνια, όταν ξανάρχισε ή σπουδή των κλασικών, ξαναμπήκε σέ χρήση ή αρχαία λέξη για νά ονομάσει τὰ νεώτερα θεατρικά έργα, που ξέφευγαν από τό Μεσαιωνικό θρησκευτικό δράμα, μιμούμενα τ' αρχαία, (Λατινικά) πρότυπα. Έκτοτε τραγωδίες ονομάζονται και νεώτερα δραματικά έργα σέ στίχους, με τραγικό περιεχόμενο, άν και χωρίς άλλη τυπικήν όμοιότητα με την Αθηναϊκήν τραγωδία. Όπωςδήποτε τραγωδίες κατ' έξοχήν λέγονται τὰ έργα των αρχαίων τραγικών ποιητών, σάν τὰ σωζόμενα Αισχύλου, Σοφοκλή, Εύριπίδη.

Τὰ έργα αυτά είναι δράματα σέ στίχους, με διάλογο και χορικά, δηλαδή μέρη χοροῦ, σέ λυρικές στροφές. Τὰ μέρη τους είναι άρμολογημένα με τυπική σειρά και τάξη, σάν τελετουργική ακολουθία. Τὰ παράσταιναν για πρώτη φορά με λαμπρήν έπισημότητα, στη μεγάλη γιορτή της Αθηναϊκής Δημοκρατίας, τὰ «μεγάλα ή κατ' άστν Διονύ-

σια», στο επίσημο θέατρο, συγκροτημένα σε «τετραλογίες», τρεις τραγωδίες σχετικές στο θέμα κι ένα «σατιρικό δράμα». Αργότερα κάπως έχασαρώθη το τυπικό αυτό. Η τελετή αυτή ήταν θεσμός της πολιτείας μεγάλη εθνική έορτή, να ποῦμε, που ιδρύθη με τη δημοκρατία και έσβυσε μαζί της.

Οι προσπάθειες που γίνονται για να παρασταθοῦνε στα σημερινά μας θέατρα έργα από τα σωζόμενα εκείνης της εποχής δε μπόρεσαν ακόμη να έχουν αξιόλογην επιτυχία. Οι παραστάσεις αρχαίων δραμάτων δεν κατάφεραν να τραβήξουν περισσότερο ενδιαφέρον και να δώσουν περισσότερη συγκίνηση απ' όση δίνουν τα παλιά πράγματα.

Με παραστάσεις αρχαίων τραγωδιών καταπιάστηκαν πολιάότερα φιλόλογοι, σχολεία, και μόνον τελευταία άνθρωποι της δουλειάς, δηλαδή τεχνίτες της θεατρικής τέχνης. Οι πρώτοι δεν είχαν ιδέα από την τεχνική του θεάτρου, ώστε, από αυτήν οδηγούμενοι, να προσέξουν και μελετήσουν την αρχαία τραγωδία και από την άποψη της τεχνικής. Οι δεύτεροι πάλι δεν επιδόθηκαν αποκλειστικά στο αρχαίο θέατρο, να το κάμουν δουλειά τους, παρά πρόχειρα καταπιάστηκαν και με την Αθηναϊκή τραγωδία, με τα τεχνικά μέσα που είχαν στη διάθεσή τους που αυτά τα τεχνικά μέσα και οι παίχτες και όλη τους η συγκρότηση κι ο όπλισμός ήταν οργανωμένα με την τεχνική και την πράξη του νεώτερου θεάτρου. Δε γίνεται από την μια μέρα στην άλλη να προσαρμοστοῦνε στο παλιό αλλά νέο για την τεχνική αυτή είδος και από τόν Ίψεν το ένα βράδυ να πηδήσουν το άλλο στον Αισχύλο.

Τα μεγάλα θέατρα της Εύρώπης με ποικίλο δραματολόγιο, από τόν Σαίξπηρ ως τούς σημερινούς, διαθέτουν ειδικευμένους ήθοποιούς, άλλους για την τραγωδία (του Σαίξπηρ) κι άλλους για το μοντέρνο θέατρο, και ποτέ δεν τούς ανακάτεψαν χωρίς οι παραστάσεις τους να ζημιωθοῦν. Έτσι και όταν ακόμη οι θεατρικοί άνθρωποι έκταπιάστηκαν με την τραγωδία, είτε την παρουσίασαν σε μοντέρνες σκηνές, είτε σε αρχαία θέατρα, ή σκηνοθεσία τους και η τεχνική των ήθοποιών ήταν μοντέρνα, κι ούτε μπορούσε να γίνει αλλιώς.

Οι φιλόλογοι πάλι, άπειροι τότελα από προβλήματα τεχνικής έμελέτησαν όσα οι συγγραφείς από την αρχαιότητα άναφεραν για παραστάσεις της τραγωδίας στον καιρό της, έδιάβασαν για προσωπεία και καθόρνους, για μουσική στα χορικά και χορευτική κίνηση του χορού και πίστεψαν πως έφτανε να μεταχειριστοῦν τέτοια μέσα για νη λυθεί το πρόβλημα μόνο του, χωρίς να ξετάσουν τούς τεχνικούς λόγους που διαμόρφωσαν αυτά τα στοιχεία, παρά προσπάθησαν πάντα να τα έξηγήσουν ιδεολογικά, με λόγους θρησκευτικούς είτε ιδεαλιστικούς. Η Φιλολογία κι η Αρχαιολογία έκαμαν λαθεμένες θεωρίες επάνω σ' αυτά: δε μπόρεσαν να πιάσουν την ύψη αυτής της σύνθεσης, ξετάζοντας το όλον και τα μέρη και από την πλευρά της τεχνικής, που αυτή, άναγκαία, ξεκινόντας από τα υλικά μέσα, έδενε τόν χορό (το άγκάθι για την σημερινή μας θεατρική τεχνική) με το άλλο σώμα της τραγωδίας.

Τελευταία, έδω, η άναπαράσταση τραγωδιών σε αρχαία θέατρα έθεωρήθη είδος έκμεταλλεύσιμον από τουριστική άποψη. Γι' άναπα-

ζουν στα σαλόνια, ούτε οι ύστερισμοί με τους Θεόφιλους είναι κα-
μώματα υγείας.

Παράσταση βέβαια δεν είναι να γίνεται λόγος, έπειδή οι γνώσεις μας
δεν είναι πλήρεις. Άλλα και αν ήταν κατορθωτή ή αναπαράσταση,
δεν θα μπορούσε να θεωρηθεί καλλιτεχνική αναβίωση και να πετύχει
σαν τέτοια, έφ' όσον άλλες είναι σήμερα οι συνθήκες της κοινωνικής
ζωής. Η Έλληνική τραγωδία, απ' την άποψη της παράστασής της,
είναι σαν ένα παλιό άγγείο, που μπορούμε να το περιεργαστούμε,
άλλα δε μπορούμε να το μεταχειριστούμε.

Ο τρόπος που καταπιανόμαστε αυτά τα πράγματα ως τα σήμερα
δχι μόνο δεν είναι ο κατάλληλος για μεγάλες έπιτυχίες, παρά μας
παρουσιάζει και πολύ άφελεις στα μάτια εκείνων που τα μελετάνε.
Δεν πρέπει και με την παράσταση της τραγωδίας να γίνει ότι με
την φωταγώγηση του Παρθενώνα, που δείχνει τον άρχαϊον ναό
κρεμασμένο στον άέρα, σαν ένα κεφάλι χωρίς κορμί. Θέλουμε να κά-
νουμε έπίδειξη με τ' άρχαϊα, σαν να ναι οικόσημά μας, και τα πα-
ρουσιάζουμε ξεκρέμαστα και άσυνάρτητα από την άλλη γύρω ζωή.
Καμαρώνουμε για τον Παρθενώνα ώσαν να τότε φτιάξαμε έμεις, άλ-
λά δεν έκαναμε καμιά προσπάθεια να τότε πλησιάσουμε πνευματικά.
Κι όμως ο λαός μας που δεν έπαψε ν' αγωνίζεται και να θυσιάζεται,
κρατάει άληθινά από τ' άρχαιότατα πολλά σπουδαία, και μάλιστα
τα τραγούδια του και τους χορούς του, που αυτά οι άρχοντες τα
κυιήγησαν και τα στρέβλωσαν, και τη λαϊκιά γλώσσα, και τη λαϊκιά
τέχνη, και τη λαϊκιά μόρφωση. Έπροσπάθησαν να μάθουνε τον λαό
μας έθιμα και τραγούδια ξενικά, με το στανιό, ως ότου ήρθαν ξένοι
και μας έμαθαν την άξία των δημοτικών μας τραγουδιών και της
λαϊκιάς μας τέχνης. Άλλ' ούτε αυτά έπροσπαθήσαμε να τα καλλιεργή-
σωμε στον λαό, για να δώσουν ωραίους καρπούς, να τα χαρούμε
πρώτοι έμεις, και ύστερα και οι ξένοι άλλα μόλις ακούσαμε από τους
ξένους πως έχουν κάποιαν άξία, βαλθήκαμε να τα κάνουμε τουριστικό
είδος για έκμετάλευση. Μ' αυτό μπορεί να πλουτίζουν μερικοί έπιχει-
ρηματίες, άλλα σαν λαϊκό κίνημα χαντακώνεται.

Οι παραστάσεις και άρχαϊων τραγωδιών και νέων λαϊκών
δραμάτων στην Άθήνα, θα μπορούσαν να πετύχουν άξιόλογα, και να
σταθούνε άκόμη πρότυπα λαμπρά για μίμηση κι από ξένους. Άλλα
αυτό, μόνο σαν μεγάλη λαϊκιά γιορτή με την πλατειά συμμετοχή του
λαού μπορεί να γίνει. Ξεσηκώματα σαν τις «Δελφικές έορτές», είτε
μουσικές και χορευτικές έπίδειξεις στην Έπίδαυρο, στην Αίγινα και
άλλους φημισμένους άρχαίους τόπους, όπου ο καλός λεγόμενος κόσ-
μος συντρέχει με τ' αυτοκίνητά του τόνα πίσω απ' τ' άλλο και ή λαϊ-
κιά συμμετοχή περιορίζεται στο δέσιμο των ουκίλων και το άσπρισμα
των δρόμων, δεν είναι σοβαρές προσπάθειες. Ούτε είναι ύποστήριξη
της λαϊκιάς τέχνης οι μόδες με τ' Άραχωβίτικα και τα Σκυριανά, ούτε
άνεβαίνει το καλλιτεχνικό επίπεδο του λαού με το να στολίζονται
μερικά νεόπλουτα σπίτια με τάσια από τα παληατζιδικά. Ούτε καλ-
λιεργείται το μουσικό αίσθημα του λαού με τα τραγούδια των χαι-
σοποτών, που τόσο τ' άγκάλιασε τελευταία ή νεόπλουτη κοινωνία μας
για λαϊκιά τέχνη(!) Ούτε οι μανίες με τον Καραγκιόζη που τότε μπά-

Για να πετύχουν τέτοιες προσπάθειες, δε χρειάζονται μόνο προθυμία και καλή θέληση, "Αν αυτό έφτανε, οι Δελφικές γιορτάδες θα είχαν λύσει το ζήτημα. Μαζί με τους ένθουσιασμούς και τις μανίες, πρέπει να συνεργαστεί και η γνώση, που να διευθύνει όλες τις ενέργειες στον σκοπό, να ελέγχει την γνησιότητα των μέσων και να σπρώχνει τις προσπάθειες επάνω στο έδαφος της πραγματικότητας. Πρέπει πρώτα να κατανοηθεί το πνεύμα εκείνο που έπλασε και διαμόρφωσε την τραγωδία. Κι αυτό για να γίνει πρέπει να δοθεί πλούσια ή μόρφωση στον λαό, και ν' αλλάξει το πνεύμα που διευθύνει τα πανεπιστήμιά μας, και γενικά την εκπαίδευσή μας, για να μην τρώει την ουσία ή τεχνολογία. Πιστεύουμε πως θα μπορούσε να θεσπισθεί Έλληνικό πανηγύρι, σειρά γιορτάδες με αναζωογονήσεις ύπολειμμάτων από παλαιότατα έθιμα, με συμμετοχή της λαϊκής μας τέχνης και των πανεπιστημίων μας, μάλιστα των πνευματικών ανθρώπων του τόπου, δραματικών ποιητών, λογοτεχνών και λοιπών καλλιτεχνών, με άγωνα πνευματικούς, όπου οι παραστάσεις τραγωδιών, και αρχαίων και νέων, θα ήταν το κορύφωμα. Άλλα τέτοιες γιορτάδες δε μπορεί ποτέ να τις δημιουργήσει ή στενή αντίληψη για τουριστική έκμετάλλευση και το επιχειρηματικό πνεύμα. Μόνον η Λαϊκή συμμετοχή μπορεί να προσφέρει τα μέσα για τέτοιες επιτυχίες. Αυτές και ξένους πολλούς θα τραβούσαν στον τόπο μας αλλά προπάντων θα μπορούσαν να δώσουν στην σημερινή Ελλάδα θέση σπουδαία στον κόσμο με την πολύτιμη προσφορά της στην περιοχή των ανθρωπιστικών σπουδών (').

Η άπασχόλησή μας με το θέατρο από τη μικρή μας ηλικία μάς έχει ξεκαθαρίσει κάποιες γνώμες για την παράσταση της τραγωδίας. Νομίζουμε χρέος μας να τις αναφέρουμε, με την ιδέα πως μπορεί να σταθούνε χρήσιμες σ' εκείνους που ή μοίρα τους ή ο πόθος τους θελά τους σπρώξει προς τέτοιες προσπάθειες. Πριν πιάσουμε το θέμα μας καθ' αυτό, νομίζουμε πως πρέπει ο αναγνώστης νάχει μπρός στα μάτια του κάποιες απόψεις για την αξία που έχει ή τραγωδία σαν κλασικό κείμενο και θεατρικό φαινόμενο. Ύστερα θα ιδούμε την μορφική της αξία για την παράσταση και πως ή παράσταση θα πρέπει να γίνει για να πετύχει καλύτερα.

B

Η τραγωδία, σαν καλλιτεχνικό φαινόμενο, είναι είδος πρωτότυπο και για την εποχή της τόσο πρωτόφαντο, όσο για την εποχή μας είναι ο κινηματογράφος ή το ραδιόφωνο. Θεάματα και χοροί και παραστάσεις με μασκαρεμένους ή με ξόανα, (κοῦκλες) και λογής άλλα ήταν και πριν παρουσιαστεί ή τραγωδία. Έχουμε και ειδήσεις και τεκμήρια που μάς πείθουν πως τα θεατρικά έμβρυα, το παραστατικό παιχνίδι κι ο χορός, είναι τόσο παλιά, όσο κι ο άνθρωπος, γιατί είναι τελετές συνυφασμένες με την πρωτόγονη κοινωνική ζωή.

Όμως ή Αθηναϊκή τραγωδία είναι νέα μορφή και σαν σύνθεση

1. Σχετικά με αυτό το θέμα ιδε την σπουδαία μελέτη: 'Αλεξάνδρου: εισαγωγή στον «Σοφιστή» του Πλάτωνα: έκδοση Ζαχαροπούλου,

καί σάν έκτέλεση καί σάν νόημα τῆς ζωῆς κι ἄς ἔχει πάρει πολλά μορφικά στοιχεῖα ἀπὸ τὴν λαϊκὴ τέχνη καί τὴν παράδοση τῆ θρησκευτικῆ· εἶναι νέα, σάν νέα τάξεις πραγμάτων, σάν νέος νόμος καί νέος ρυθμός κι ἀπ' αὐτὴν τὴν ἀποψη σφραγίζει τὴν ἐποχὴ τῆς, ὅπως ὁ γοτθικός ἢ ὁ βυζαντινός καὶ κάθε ρυθμός τὴν ἐποχὴ του καὶ τὸν τόπο του· μὲ τὴν σημείωση, ποὺ πρέπει νὰ τὴν τονίσουμε, πῶς ἡ σύνθεση αὐτὴ ἦταν προϊόν τῆς ἴδιας τῆς πολιτείας, ἀφοῦ φάνηκε ὅταν ἡ πολιτεία ἐθέσπισε πνευματικούς ἀγώνες κι ἐπίσημη τελετὴ γιὰ τὴν παράσταση τῶν τραγωδιῶν καὶ τὰ ἔργα αὐτά καὶ οἱ παραστάσεις τους ἐτοιμαζόντουσαν κάτω ἀπ' τῆς πολιτείας τὴ σοβαρὴν ἀντίληψη καὶ φροντίδα.

Ἡ τραγωδία χρονικὰ ἀνήκει στὸν «χρυσὸν αἰῶνα»· εἶναι κι αὐτὴ ἄνθος τῆς Ἀθηναϊκῆς Δημοκρατίας κι ὅπως πολὺ σωστὰ λέει ὁ Γ. Τόμσον⁽¹⁾ «ἡ Ἀθηναϊκὴ τραγωδία ἦταν ἀπ' τὴν ἀρχὴ δεμένη ἀχώριστα μὲ τὴν ὕλική καὶ κοινωνικὴ προκοπὴ τοῦ Ἀθηναϊκοῦ λαοῦ». Σάν κείμενο τοῦλάχιστον ἡ τραγωδία θεωρεῖται κλασικὴ τέχνη καί, ἀπὸ πολλούς, ὁ πιὸ δυναμικός ἐκπρόσωπος τῆς κλασικῆς ἐποχῆς.

Τοὺς κλασικούς τοὺς μελετᾶμε χρόνια, ἀλλὰ κι ἂν μάθαμε ἀπ' αὐτοὺς τὴν ἀξία τῆς καθαρῆς ἔκφρασης, τὸ οὐσιαστικώτερο, τὴν ἀξία τῆς καθαρῆς γνώμης δὲν τὸ μάθαμε, τόσο ὁ πολιτισμός μας εἶναι βουτηγμένος μέσα στὴν πρόληψη καὶ στὸν μῦθο καὶ μάλιστα στὸν φαρισαϊσμό. Ὁ πολιτισμός μας, ποὺ καμαρώνει νὰ λέγεται Ἑλληνο-χριστιανικός, προδίνει καὶ τὸ χριστιανικὸ πνεῦμα, ἀφοῦ δὲν τολμάει ν' ἀντικρύσει τὴν ἀλήθεια καὶ πνίγει τὴν ἐλευθερίαν τῆς γνώμης μὲ τὴ βία. Ὡς τὸν Ἀριστοτέλη καὶ τὸν Πλάτωνα, δίνουμε σοβαρὴ προσοχή, τὰ παραπέρα τὰ παίρνουμε λίγο καὶ σάν παραμύθια. Ὁ Πλάτων ἤθελε ν' ἀπαγορέψει τὸν Ὅμηρο καὶ μὴν ξεχνᾶμε πῶς, ὅταν ζοῦσε ὁ Πλάτων, εἶχαν πιά ξεπέσει καὶ ἡ τραγωδία καὶ ἡ δημοκρατία.

Μπορεῖ ἐμεῖς σήμερα νὰ ἐπιτρέπουμε τὸν Ὅμηρο νὰ τόνε διαβάσουν τὰ παιδιὰ μας. Ἄν ὅμως ὁ Ὅμηρος, ἀντὶ τοὺς θεοὺς τοῦ Ὀλύμπου παρουσίαζε τὸν Θεὸ τὸν δικό μας καὶ τοὺς ἀγίους μας νὰ φέρονται ὅπως φέρονται οἱ θεοὶ τοῦ Ὀλύμπου, θὰ τὸν καίγαμε στὴν πλατεία. Ποὺ θὰ πεῖ πῶς τὸν Ὅμηρο ἐμεῖς τόνε νιώθουμε διαφορετικὰ ἀπ' ὅπως τὸν ἔνωθε ὁ Πλάτων, ἢ δὲν τόνε παίρνουμε σοβαρά.

Τὸ κύριο χαρακτηριστικὸ τῶν ἔργων τῆς κλασικῆς ἐποχῆς, εἶναι ὁ ΛΟΓΟΣ. Τὸ γράφουμε μὲ κεφαλαία γιὰ νὰ δηλώσουμε πῶς ἡ λέξη γιὰ μᾶς ἔχει πολλὰ νοήματα : σημαίνει καὶ μέτρο καὶ ὀρθὸν λόγο καὶ κοινὴ γνώμη καὶ πείρα ζωῆς καὶ ἐλεύτερη σκέψη. Τὸν λόγο τὸν ἀντιπαραθέτουμε στὸν «μῦθο». Ἀντιπαραθέτοντας τὸν λόγο στὸν μῦθο λέμε πῶς διαφέρουν κατὰ τοῦτο : πῶς ὁ λόγος ἔχει μέσα του τὴν Πειθώ, καὶ ὅχι τὴν ἀπὸ τὰ πρὶν Πίστη, ἀπαραίτητη ψυχὴ τοῦ μύ-

1. Γιὰ τὴ γέννηση τῆς τραγωδίας καὶ τὰ προβλήματα τὰ σχετικὰ μὲ τὴν πρωτόγονη Ἑλληνικὴ ποίηση καὶ τέχνη, καθὼς καὶ τὴν πολιτικὴν ἐξέλιξη τῶν Ἀθηνῶν συσταίνουμε τὸ σοφὸ βιβλίο τοῦ G. Thomson, «Aeschylus and Athens» (Lawrence and Wishart, London, 1946), ὅπου καὶ πλούσια βιβλιογραφία.

θου, 'Ο μῦθος χωρίς τὴν Πίστη, δὲν εἶναι τίποτα γιατί δὲν γίνεται πράξη ζωῆς. 'Ο λόγος πάλι χωρίς τὴν ἐλευθερίαν νὰ πείσει, δὲν εἶναι τίποτα, εἶναι «φωνὴ βοῶντος ἐν τῇ ἐρήμῳ».

'Η 'Αθηναϊκὴ τραγωδία, εἶναι αὐτὸ ἴσα - ἴσα, ἡ ἐλευθερία τοῦ λόγου νὰ πείσει. Αὐτό, ὅσο ξέρουμε, παρουσιάζεται τότε γιὰ πρώτη φορὰ στὸν κόσμον. Πρώτη φορὰ ἐλεύθεροι πολῖτες, δηλαδὴ πολῖτες ποὺ τὸ εἶχανε χρέος καὶ δικαίωμα νὰ συνέρχονται γιὰ ν' ἀποφασίζουνε γιὰ τὰ κοινά, ἐξασκοῦν αὐτὸ τὸ δικαίωμα μετὰ τὴν ἐκκλησίαν τοῦ Δήμου καὶ μετὰ τὸ θέατρο, ποὺ εἶναι δύο βασικοὶ θεσμοὶ τῆς πολιτείας.

Στὴν ἐκκλησίαν τοῦ Δήμου προσέρχονται ἐλεύθεροι οἱ πολῖτες νὰ πείσουν ἢ νὰ πεισθοῦν γιὰ τὸ πιὸ σωστὸ καὶ συμφέρον νὰ γίνεῖ. Στὸ ἴδιο μέρος, ὅπου γίνεται ἡ ἐκκλησία τοῦ Δήμου, στὸ ἴδιο μέρος γίνεται ἡ τραγωδία καὶ οἱ θεατρικοὶ ἀγῶνες, ὅπου οἱ ἐλεύθεροι πολῖτες συνέρχονται γιὰ νὰ παρακολουθήσουν ἀνθρώπινες πράξεις καὶ τὸν λόγο καὶ τὸν ἀντίλογο, ποὺ ἐρμηνεύουν αὐτὲς τὶς πράξεις, κυρίως αὐτό. 'Η τραγωδία παρουσιάζει τὴν ἠθικὴν ἀξίαν τῶν θεσμῶν τῆς πολιτείας αὐτῆς, παλαιούς κατακρίνει, νέους προτείνει, καὶ προσπαθεῖ νὰ συμβάλει στὴν κατανόηση τοῦ κοινοῦ συμφέροντος καὶ τὴν ἀνύψωση καὶ προκοπὴ τῆς ζωῆς, μετὰ τὸν λόγο, ποὺ ὁ λόγος αὐτὸς εἶναι ὁ ὀρθὸς λόγος, γιατί προβάλλεται στὸν κοινὸν λόγο, στὴν κοινὴ γνώμη, γι' ἀμεση κρίση καὶ ἐπιδοκιμασία ἢ ἀποδοκιμασία, Κι' ἡ ἀποδοκιμασία μποροῦσε νάχει γιὰ τὸν ποιητὴ πολὺ ἄσκημα συνακόλουθα, ποὺ ἡ ἐξορία δὲν ἦταν τὸ χειρότερο. "Ομοίαν καὶ στὴν ἐκκλησίαν τοῦ δήμου ἐβγαίνει ἡ γνώμη γιὰ κείνα ποὺ ἔπρεπε νὰ γίνουν καὶ ἡ γνώμη αὐτὴ ἦταν ἡ συνισταμένη τῶν γνώμης τῶν ἐνδιαφερομένων, ποὺ αὐτοὶ ἦταν ἡ λαϊκὴ συνέλευσις. 'Η γνώμη τῆς ἐβγαίνει μετὰ τὴν ἐλευθερίαν τοῦ λόγου νὰ πείσει, ἀπὸ τὰ κάτω, καὶ ὄχι, ὅπως ὁ μῦθος, ἀπὸ τὰ πάνω, μετὰ τὴν ἐπιβολὴ τῆς πίστεως ποὺ ἀποβλέπει στὸ συμφέρον, ὅπως «μυστηριωδῶς» τὸ ξέρει καὶ τὸ νιώθει ὁ ἀπόλυτος ἄρχων.

Πολλοὶ δέχονται σὰν ἀναμφισβήτητο πὼς ἡ τραγωδία ἔχει θρησκευτικὸν χαραχτήρα, πὼς σ' αὐτὸ ὀφείλεται καὶ ἡ τελετουργικὴ τῆς μορφή καὶ προσθέτουν πὼς ἂν δὲν μᾶς δονήσῃ καὶ ἐμᾶς σήμερον τὸ θρησκευτικὸ δέος, δὲν μπορούμε νὰ φτάσουμε στὸ ἕψος νὰ νιώσουμε πλήρως τὴν τραγωδίαν.

Γιὰ τὸ τελετουργικὸ τῆς μορφῆς, ποὺ ἔρχεται ἀπὸ παλαιά, θὰ μιλήσουμε πάρα κάτω. Τὸ πὼς γενικὰ ἡ τέχνη καὶ ἡ ἐπιστήμη καὶ ὅλα τὰ φαινόμενα τοῦ κοινωνικοῦ βίου εἶχανε στίς ἀρχὰς ὅση μυστηριακὴ, ἢ ὅπως λέμε σήμερον, θρησκευτικὴ, αὐτὸ εἶναι ἀλήθεια. 'Αλλὰ τὸ μυστηριακὸ ποὺ εἶναι τὸ χαρακτηριστικὸ τῆς θρησκευτικῆς τέχνης ἀδυνατίζει ἴσα ἴσα καὶ χάνεται στὴν κλασικὴ λεγόμενη τέχνη ὅπου τὸ ἀντικαθιστᾷ ὁ λόγος, ὁ ὀρθὸς λόγος, ἡ ἀνθρώπινη πείρα, ποὺ ἐκφράζεται διαλεκτικὰ ἢ ἀγωνιστικὰ, δηλαδὴ μετὰ λόγον καὶ ἀντίλογον καὶ ποὺ πηγάζει ἀπὸ τὸ λαϊκὸ πνεῦμα, ὄντας αὐτὸ ἐλεύθερον νὰ κρίνει καὶ νὰ ἀποφασίζει.

Πὼς νὰ συμβιβαστεῖ ὁ θρησκευτικὸς, τάχα, χαραχτήρας τῆς τραγωδίας μετὰ τὰ λεγόμενα καὶ πραττόμενα σὲ αὐτὰ τὰ ἔργα, ὅπου οἱ θεοὶ παρουσιάζονται νὰ δίνουν λόγον γιὰ τὶς πράξεις τους; Πού κατακρίνονται καὶ σατιρίζονται ἀκόμη; 'Απὸ τὸν Αἰσχύλον ὡς τὸν Εὐρι-

πίδη, (ἄσε πιά τὸν Ἀριστοφάνη στὶς κωμωδίες) οἱ τραγωδίες καὶ τὰ σατιρικά δράματα τόσο ἐλευθεριάζουν, ὅπως θὰ λέγαμε σήμερα, Ἰσα ἴσα σὲ ὅ,τι ἀφορᾷ τὴν θρησκεία, ποὺ γιὰ μᾶς εἶναι ἀκατανόητο, νὰ μιλοῦν μὲ ἀσέβεια γιὰ τὸν Δία, ὅπως ὁ Αἰσχύλος στὸν «Προμηθεΐα» καὶ ὁ Εὐριπίδης στὸν «Κύκλωπα», κι αὐτὰ νὰ τὰ παρακολουθοῦν ἀπὸ τὸ θέατρο οἱ πολῖτες μὲ πρώτους καὶ καλύτερους τοὺς παπᾶδες τους. Τόσο αὐτὸ εἶναι ἀκατανόητο, ποὺ ὅ,τι ἄλλο παρὰ θρησκευτικότητα μποροῦμε ν' ἀποδώσουμε σ' αὐτὰ τὰ ἔργα, ἔξω κι ἂν ἡ λέξη γιὰ μᾶς ἔχει ἄλλη σημασία.

Γιὰ νὰ τὸ καταλάβουμε καλύτερα ἄς φανταστοῦμε νὰ παρου-
σίζαν σήμερα ἀπὸ τὶς σκηνές τῶν θεάτρων μας ἔργα μὲ ἥρωες τὸν
Χριστό, τὴν Παναγία, τοὺς ἁγίους, καὶ μάλιστα νὰ τοὺς σατίριζαν.
Μπορεῖ ὁ λαὸς νὰ λέει μύθους κι ἀστεῖα μὲ ἥρωες τὰ ἱερὰ αὐτὰ
πρόσωπα. δὲν ἐπιτρέπεται ὅμως νὰ παρουσιάζονται ἀπὸ τὶς σκηνές
τῶν θεάτρων, ὅχι νὰ τὸ κάμει καὶ μάλιστα στὶς ἐπίσημες τελετές της,
ἡ ἴδια ἡ πολιτεία!

Πρέπει λοιπὸν ἴσως νὰ ὑποθέσουμε πὼς οἱ Ἀθηναῖοι τῆς χρυ-
σῆς ἐποχῆς ἦταν ἀσεβεῖς; "Ὁχι, γιὰτ' εἴμαστε ἀναγκασμένοι νὰ πα-
ραδεχτοῦμε πὼς μὲ τὴ συμμετοχὴ τοῦ λαοῦ στὰ κοινὰ καὶ τὴν ἐλευ-
θερία τοῦ λόγου, φεύγει ἡ τρομοκρατία τοῦ τερατικοῦ καὶ μυστηρια-
κοῦ, ποὺ χαραχτηρίζουν συχνὰ καὶ τὴν πρωτόγονη τέχνη καὶ τὴν τέ-
χνη τοῦ ξεπεσμοῦ, καὶ στὴ θέση τους μπαίνει τὸ φῶς ἀπὸ τὸν ὀρθὸν
λόγο, τὸ καταστάλαγμα τῆς κοινῆς γνώμης καὶ τοῦ λαϊκοῦ μέτρου,
τὸ «κόμον σένς». Κι αὐτὸ εἶναι ἓνα πνεῦμα γερὸ καὶ ζωηρό, ὅπως
τὸ πνεῦμα τῆς νεολαίας, ὅταν οἱ νέοι εἶναι κατατοπισμένοι στὰ ἔρω-
τικά καὶ δὲ βασανίζεται ὁ νοῦς καὶ τὰ νεῦρα τους μὲ μυστήρια καὶ
«παρὰ φύσιν» ἰδέες.

Στὴν τραγωδίᾳ εἶναι ἐνσωματωμένα κι ἀφομοιωμένα ἀχνάρια
κι ὑπολείμματα ἀπὸ παλιὰ ἔθ.μα καὶ θρησκευτικὲς τελετές, μάλιστα
ὁ χορός. Ἀλλ' αὐτὰ εἶναι ὅπως σ' ὅλα τὰ ἔργα τῆς πρωτοπορειτικῆς
τέχνης, ποὺ αὐτὴ παίρνει στοιχεῖα ἀπὸ τὴν παράδοση κι ἀφομοιώνει
μορφές τῆς λαϊκῆς τέχνης μαζί μὲ τοὺς ἐκφραστικούς τρόπους τοῦ
λαοῦ. Σ' αὐτὸ ἡ τραγωδίᾳ ἔκαμε ὅ,τι κάθε γερὴ πρωτοπορειτικὴ τέ-
χνη, ποὺ ἐκφράζει «ἀνοδον», δηλαδή τὶς ἰδέες καὶ τὴν ὁρμὴ τοῦ λαοῦ
ποὺ ἀνεβαίνει. "Ὅταν ἡ ἐξουσία περνάει στὰ χέρια τοῦ λαοῦ, τότε
ἡ λαϊκὴ γνώμη δίνει τὸν τόνο στὴν τέχνη καὶ ὁ λαὸς προσφέρει ἔτοι-
μα τὰ πρῶτα ὕλικά, τὴ γλῶσσα του καὶ τὰ ἐκφραστικά του μέσα καὶ
τρόπους. Αὐτὰ τὰ παίρνει ὁ ἐνσυνειδητὸς τεχνίτης ποὺ ὑπηρετεῖ τὸ
λαϊκὸ κίνημα καὶ μ' αὐτὰ φτιάχνει τὸ ἔργο του φουσώντας μέσα τὴ
θέληση κι' ὁρμὴ τῆς λαϊκῆς ψυχῆς. "Ετσι ὁ Αἰσχύλος πῆρε τὴ λαϊ-
κὴ τέχνη τῆς ἐποχῆς του (διονυσιακὲς πομπές, διθυράμβους, κώμους,
χορευτικὰ ἄσματα κλπ.) κι' ἔφτιασε τὴν τραγωδίᾳ, μάλιστα τὴν τε-
τραλογία, ἀποβλέποντας στὸν λαὸ τῆς Ἀθήνας. "Ὁμοια κι ὁ Σαίξπηρ,
γιὰ νὰ φτιάξει τὰ ἔργα του, πῆρε κι ἀπ' τὴν κομέντια ντέλ ἄρτε κι'
ἀπ' τὰ μεσαιωνικὰ μυστήρια καὶ τὴ λαϊκὴ τέχνη τῆς ἐποχῆς του.
"Ὁμοια ὁ Σολωμός (γιὰ νὰ ρίξουμε τὸ μάτι μὲς κοντινότερα), συνε-
παρμένος ἀπὸ τὸν λαϊκὸ ξεσηκωμὸ τοῦ Εἰκοσιένου καί, μὲ τὸ ἐμβλημα
«ὑποτάξου πρῶτα στὴ γλῶσσα τοῦ λαοῦ καί, ἂν εἶσαι ἱκανός, κυριεύσε

την», σπούδασε τὰ ἐκφραστικά μέσα τοῦ λαοῦ, μαλιστα τὸ δημοτικὸ τραγοῦδι κι' αὐτὰ τὰ καλλιέργησε μὲ ἑξοχὴ χάρη. τὸ ἴδιο κι' ὁ Κάλβος. Ὅταν ὅμως ἔγινε τὸ νέο βασίλειο, ἡ ἀπολυταρχία ἔκοψε τὰ χέρια τῆς λαϊκῆς ἐξουσίας, ὀπόδιωξε τὴν λαϊκὴ γνώμη ἀπὸ τὰ κοινὰ καὶ κινήγησε τὴν πνευματικὴ συμβολὴ τοῦ λαοῦ, τὴ γλῶσσα του. τὰ τραγοῦδια του, τοὺς χορούς του, τίς γιορτάδες του. Στούς στρατώνες καὶ στὰ σχολεῖα διδασκὰν γερμανικὰ ᾄσματα καὶ τότε ἡ Ἐλευθερία ἔγινε καπνός. Τότε κι' ὁ ψάλτης τῆς Ἐλευθερίας εὐαράζωσε καὶ δὲν μπόρεσε πιά νὰ ἀποτελειώσῃ κανένα του ἔργο κι' ὁ ποιητὴς τῶν ὠδῶν ἐμουγκάθη ἀπότομα καὶ πέθανε ἄφαντος.

Φοβᾶμαι ὡς τόσο πὺς γίνεται συχνὰ σύγχυσις τῆς θρησκευτικότητος μὲ τὸ «μυστηριώδες», ἢ «ὄνειρώδες», ἢ «θαυμάσιο», ἢ «ἐξωτικό», ἢ «τερατιώδες», καὶ ἄλλες τέτοιες ἀποχρώσεις τοῦ ὑπερφυσικοῦ ἢ ἐξωλογικοῦ, πού συχνὰ τὰ μεταχειρίζεται γιὰ τὴν δουλειὰ τῆς ἡ τέχνης. Γι' αὐτὸ θὰ ἐπιμείνουμε νὰ ξεκαθαρίσουμε ἀκόμη καλῆτερα τὸ «μυστηριώδες» ἀπὸ τὴν θρησκευτικὴ πρόληψη.

Γ

Τὸ μυστηριώδες εἶναι ἀπὸ τὰ πιὸ πρωτόγονα στοιχεῖα τοῦ ἔργου τῆς τέχνης, καὶ πολὺ ὑποβλητικό. Ἡ τέχνη τὸ μεταχειρίζεται γιὰ ὑπόβλησιν καὶ ἡ λατρεία γιὰ θαυματουργίαν. Τὸ μυστηριώδες δὲν ἔχει πάψει νὰ εἶναι νόμιμο στοιχεῖο τῆς τέχνης. Αὐτὸ εἶναι ἑκφρασις τοῦ «ὕψηλοῦ», τοῦ «μεγαλειώδους», ἄλλοτε τοῦ «τερατικοῦ», ἄλλοτε τοῦ «παθητικοῦ», ἄλλοτε τοῦ «ωραίου» καὶ τῶν ἀντιθέσεων τους, ὅταν ξεπερνᾷ τὸ μέτρο τοῦ ἀνθρώπου. Ὁ τρόπος πού τὰ μεταχειρίζεται αὐτὰ ἡ τέχνη δὲν εἶναι παράλληλος, παρὰ ἀντίθετος μὲ τὸν τρόπο πού τὰ μεταχειρίζεται ἡ λατρεία. Ἡ τέχνη προσπαθεῖ νὰ ἐκφράσῃ τὸ μυστηριώδες πού ὑπάρχει στὴν ζωὴ, καὶ δίνοντάς του ὄνομα, σχῆμα, καὶ εἰκόνα, νὰ τὸ κάμῃ προσιτὸ στὸν ἄνθρωπο. Γιατὶ ἡ τέχνη δὲν ἀποβλέπει μὲ τὸ μυστηριώδες νὰ κάμῃ ἕνα θαῦμα λ.χ. τυφλοὺς ν' ἀναβλέψουν, παρὰ νὰ ὑποβάλλῃ ψυχικὰς καταστάσεις καὶ νὰ ἐνώσῃ τὰ ἄτομα ψυχικὰ. Ἀντίθετα ἡ λατρεία: προσπαθεῖ τὰ πιὸ ἀπλὰ πράγματα τῆς ζωῆς νὰ τὰ κάμῃ μυστηριώδη. Τὸ πρῶτο εἶναι μουσικὴ, λυρισμός⁽¹⁾, τὸ δεῦτερο θρησκοληψία, πρωτογονισμός.

Στούς πρωτόγονους, ὅλος ὁ βίος, ὡς τὰ παραμικρότερα του καθεκάστα, εἶναι θρησκευτικός, δηλαδὴ ὁμαδικός, ἐφόσον θρησκεία

1. Πολλοί, ἀκόμη καὶ τεχνῖτες, ἰδίως οἱ ρεαλιστὲς—νατουραλιστὲς, τὸ λυρικό στοιχεῖο δὲν τὸ νιώθουν ἢ δὲν τὸ παραδέχονται καὶ φτάνουν νὰ ἀποστρέφονται τὰ ἔργα πού εἶναι μ' αὐτὸ ὑφαρμένον. Νομίζω πὺς εἶναι ἡ περίπτωση πολλῶν πού καταδικάζουν ἀπόλυτα κάθε μὴ ὀρθόδοξον τεχνοτροπίαν. Τὸ ἴδιο εἶναι ἴσως ἡ περίπτωση τοῦ Τολστόη μὲ τὰ ἔργα τοῦ Σαίξπηρ: ὅποτε τὸ περίεργον εἶναι πὺς ὁ Τολστόης, ἀπὸ τὴν ἀποστροφή του γιὰ τὸ λυρικό στοιχεῖο, (τὸ μυστηριώδες) δὲν ἠθέλησε νὰ νιώσῃ οὔτε τὴν ὑψηλὴ διδασκαλίαν τοῦ Ἀγγλοῦ ποιητῆ τῆς Ἀναγέννησης. Ὁ Τολστόης τοὺς συμβολισμοὺς καὶ συμβατικότητες τῆς τέχνης, τὰ λέει αὐθαίρετες. Δὲν ξέρω πὺς ὁ ἴδιος ἐνίωθε τὴν Σαμφὴν ἢ αὐτὸν τὸν Ὁμηρο. καὶ ἂν δὲν τὸν ἀποκήρυξε ὅπως καὶ ὁ Πλάτων.

είναι ή κοινή πίστις κι έφ' όσον αύτή ή κοινή πίστις κανονίζει μέ τούς νόμους της όλες τίς πράξεις των ατόμων, άκόμη και τίς πιό άτομικές, όπως είναι ό ύπνος, ό χορτασμός της πείνας, και ή έρωτική πράξη. 'Η έποχή μας, ζώντας μέσα στην άτομική ασφάλεια, ούτε νά φανταστεί μπορεί πώς ό χορτασμός της πείνας ή το έρωτα είναι ζήτημα άλλο από καθαρά άτομικό. Κι όμως φτάνει νά σαλευτεί για λίγο αύτή ή ασφάλεια και τότε βλέπουμε πώς ό χορτασμός της πείνας και το έρωτα παύουν νά είναι ζητήματα άτομικά, (όπως γίνεται σέ πολιορκημένα κάστρα σέ φυλακές, σέ μοναστήρια κοινοβιακά, σέ πλοία ναυαγμένα, κ.λ.π.)

'Η πρωτόγονη κοινότητα, ζώντας μέσα σέ πολλούς και φοβερούς κινδύνους, πού ή άγνοια τούς κάνει πολύ περισσότερους και φοβερότερους, μοναδικό της μέσο για σωσμό κι ασφάλεια και προκοπή, έχει την συνοχή των μελών της. Αύτή την εξασφαλίζει μέ την τρομοκρατική άσκηση του όμαδικού ένστίκτου, έπεμβαίνοντας σέ κάθε στιγμή και, μέ ρήτρες, ξόρκια, στίχους, χειρονομίες, ρυθμικές, κάνει έερα όλα τά καθέκαστα της ζωής. Τό βάψιμο του σώματος, ή μόδα πού φοριέται τό ρούχο ή τό σκουλαρήκι, ή χειρονομία και ή λαλιά και όλα τά μέσα συνεννόησης και συνοχής παίρνουν μυστηριακήν, δηλαδή θρησκευτικήν αξία. Οι νόμοι οι κοινωνικοί, στίς πρωτόγονες γενιές ή φυλές ντώνονται αξία μυθική (μυστηριακή) ή θρησκευτική, μέ την άσκηση άποχτούνε δύναμη και έπιβάλλονται μέ την γοητεία.

'Η γοητεία, μέ κινήματα, χειρονομίες και λόγια ρυθμικά, είναι φυσιολογικό μούδιασμα πού φτάνει ως τόν θαυμασμό και την έξταση και την κατάνυξη και την ύπωση, είτε γαργάλισμα και έρεθισμός, πού φτάνει ως τόν ένθουσιασμό και την μανία. Οι δυό άκραίοι βαθμοί στη σκάλα της όμαδικής πρωτόγονης ψυχολογίας είναι τό όργιο και τό πανικός.

Αύτά τά κινήματα, οι χοροί, οι χειρονομίες, τά λόγια τά ρυθμικά και όμοιοχητικά, οι στίχοι οι όμοιοκατάληκτοι και τά σχήματα λόγου, τά χρώματα κι οι γραμμές, και τά γράμματα κι οι εικόνες, και τά ξόανα και τά αγάλματα, κι οι μουσικοί τόνοι, όλα αύτά έχουν γοητευτικήν αξία (κι όχι μόνον για πρωτόγονους), πού αύτή τόσο περισσότερο δυναμώνεται, όσο τά μέσα αύτά συμπλέκονται σέ συνθέσεις πολύπλοκες και, όταν είναι όργανωμένα και συγκροτημένα, πετυχαίνουν θαυμαστά άποτελέσματα, μάλιστα σέ όμάδες από πολλά άτομα, πού έχουν άσκηθεί νά δέχονται αύτήν την έπίδραση άμεσα και αίσθησιακά, «έξ έπαφής», όπως λ.χ. πολλοί θρησκοί πού μόνον όταν άσπαθούν την εικόνα νιώθουν τό θρησκευτικό τους αίσθημα εύχαριστημένο, και πολλοί «μουσικόφιλοι» πού τρελαίνονται νά θεωρούν τόν μαέστρο, και όταν τελειώσει ή συναυλία δέν είναι άκόμη όλόκληρα εύχαριστημένοι, άν δέν τοϋ φιλήσουν τό χέρι, ή τοϋ πάρουν σέ χαρτί την ύπογραφή του, άν δέν τοϋ πάρουν κρυφά τό μαντύλι ή κομμάτι κι άπ' τό ρούχο του άκόμη.

Τό έργο της πρωτόγονης τέχνης έχει κύριο χαρακτηριστικό του τό μυστηριακό. 'Η πίστη από τά πρίν έρεθίζεται μέ τό «μυστηριώδες σύμβολον» και ένεργεί γοητευτικά στον πιστόν, ή «μεμυημένον». 'Η ιδέα πού τό έργο της πρωτόγονης τέχνης έκφράζει, θέλω νά πω ή

καλλιτεχνική του ιδέα, είναι συχνά σκέτος ρυθμός με ήχους, ή χρώματα, ή γραμμές, όπως λ.χ. στον λεγόμενο γεωμετρικό ρυθμό. Συχνά γίνεται και ιδέα, όπως η ιδέα για φυλετική υπεροχή κ.λ.π. (4)

Σε πρωτόγονους λαούς που εύρηκαν πλούτο και καλλιέργησαν, και έζησαν άρκετά, ή τεχνική τους με τον καιρό, παρακολουθώντας την προκοπή της ζωής τους, φτάνει σε θαυμάσια ατοτελέσματα. Παράδειγματα αρχαιότατα έχουμε τα ωραιότατα ζωα τα ζωγραφισμένα

1. Στόν γεωμετρικό ρυθμό λ.χ. το άγγεϊο το γραμμένο με γεωμετρικά σχήματα προσωποποιεί κατά κάποιον τρόπο, τόν ίδιον τόν πεθαμένο. Ζωγραφισμένον όπως ήτανε όταν ζούσε. Στην παράσταση αυτή δεν ενδιαφέρει ή μορφή του πεθαμένου ή ατομική, τα χαρακτηριστικά του τα φυσικά, ή «πραγματική» του όψη· ενδιαφέρει ή όψη του σαν μέλος της κοινότητάς του, ή της φυλής του, το πως ήτανε γραμμένο το κορμί του (με το τατουάζ). Πολλά ημερινά έθιμα έξηγούν καλύτερα την άποψή μας. Στις κηδείες επιμένουμε να δάλουμε το «φέσι» του μακαρίτη, ή την στολή του ή τα παράσημά του, έπειδή αυτά δίνουν την πιο σπουδαία όψη του προσώπου, όπως την βλέπει ή κοινωνία. που για την πραγματική του όψη δεν ενδιαφέρεται· όχι μόνον, παρά και σε όρισμένες εποχές και τόπους την θεωρεί και άσέβεια την παράσταση της ατομικής όψης, όπως λ.χ. σε πολλούς λαούς σημερινούς ακόμη ή θρησκεία απαγορεύει την φωτογραφία των προσώπων. και το της Γραφής: «μή ποιήσεις σεαυτῷ εἰδωλον κ.λ.π. Έτσι και με τόν γεωμετρικό ρυθμό παρουσιάζοντας ένα άγγεϊο με την διαφή και το τατουάζ που είχε ο πεθαμένος μέσα στην ομαδική ζωή, κρατούσαν την επίσημη και μόνη αξία να κρατηθεί όψη του. Έξω απ' αυτό είναι και άλλο αίτιο που συμβάλλει σ' αυτήν την αντίληψη πως, προσέχοντας περισσότερο τα φανταχτερά έξωτερικά στολίσια, δεν άσκειται το βλέμμα στόν ξεχωρισμό των ιδιαιτέρων χαρακτηριστικών, όπως λ.χ. ένας ανθυρμένος σε πολιτεία όταν πάει στην έξοχή, δεν ξεχωρίζει τα μούλτρια του χωριού από τις φυσιогνωμίες τους, όπως τα ξεχωρίζουν οι χωριάτες, ή όπως οι λευκοί δεν ξεχωρίζουν τις φυσιогνωμίες των κινέζων, γιατί προβάλλει πρωτίτερα το γενικό τους χαρακτηριστικό, το κίτρινο χρώμα, κ.λ.π. Έτσι στόν γεωμετρικό ρυθμό, να πούμε, δεν ξεχώριζαν τόν έναν από τόν άλλον ούτε μέτο όνομά του «ο Γιώργης του Παύλου». ούτε με τα χαρακτηριστικά του προσώπου του «ο μελαχρινός» τόσο, όσο με τα χαρακτηριστικά του που είχε σαν μέλος της ομάδας. αυτός λ.χ. «με τους τρεις χαλκάδες στη μύτη» ή «με τις πέντε κόκκινες γραμμές στο στήθος». Όταν οι γραμμές αυτές (έννοω του γεωμετρικού ρυθμού) ξεφεύγουν από τα σκέτα γραμμένα σχήματα, και προχωρούν σε παραστάσεις, τότε πρώτα πρώτα παρουσιάζουνε ζωα, τα τοτέμ της φυλής, που μέλος της ήτανε ο νεκρός. Έτσι απλή ιδέα εκφράζεται με απλά παραστατικά μέσα, αλλά με την πίστη του «μεσημεμένου», θηλαδ ή την άσκηση του να δέχεται αυτά τα παραστατικά μέσα, μεγαλώνει ή γοητευτική δύναμη της ιδέας, χωρίς να χρειάζεται άπαράτητα να συμβάλλει και ή σπουδαία τεχνική της παράστασης. Με τόν καιρό όμως, με την χρήση και με την ζήτηση, ή τεχνική προοδεύει και κάνει πολύπλοκες συνθέσεις με αρμονικούς ρυθμούς. Τα ίδια παρατηρούμε και σε χορούς πρωτόγονων και σε φορεσιές και σε προσωπεία και σ' έργα τέχνης και σε ναούς και σε κειμήλια και σκεύη, και όπλα, και γενικά όλα τα πράγματα της πρωτόγονης τέχνης είναι σφραγισμένα με μυστηριακές παραστάσεις. όπως λ.χ. σε μας σφραγίζονται τα πρόσφορα.

στά τοιχώματα σὲ σπηλιές ἀπὸ προϊστορικά χρόνια. Ἀλλὰ καὶ πολλές μάσκες σημερινῶν πρωτόγονων καὶ χοροί, θαυμάζονται γιὰ τὴν αἰσθητικὴ τους ἀξία.

Πολλές ἀπὸ τίς σημερινές πρωτόγονες φυλές, μὲ τὰ τύμπανά τους μόνον μεταδίδουν πολὺπλοκα μηνύματα σὲ μακρινές ἀποστάσεις καὶ συνθέτουν ἐκφραστικὴ καὶ γοητευτικὴ μουσικὴ μὲ τοὺς ἀπλοὺς ἤχους τῶν τυμπάνων.

Ἄλλ' ὅσοδήποτε κι ἂν ἐξελιχτεῖ ἡ τεχνικὴ τῆς πρωτόγονης τέχνης, τὰ ἔργα τῆς ἔχουν πάντα κύριο χαρακτηριστικὸ τους τὸ μυστηριακὸ, τὸ μυστηριακὸ ὅχι σὰν λυρικὸ στοιχεῖο ὅπως στὴν ποίηση καὶ τὴν τέχνη, νόμιμο πάντα, παρὰ σὰν θρησκευτικὸ μυστήριον μὲ ἄμεσὴν ἐνέργεια τρομοκρατικὴ καὶ θαυματουργικὴ.

Λέμε λοιπὸν πὼς αὐτὸ τὸ μυστηριακὸ, τὸ τέτοιας λογῆς, παύει νὰ εἶναι τὸ κύριο χαρακτηριστικὸ στά ἔργα τῆς κλασσικῆς λεγόμενης τέχνης, ἐπειδὴ ἐκεῖ παίρνει τὸ ἐπάνω χέρι ἡ ἐπιβολὴ μὲ τὴν τεχνικὴ τελειότητα (1). Τὸ ἔργο τῆς κλασσικῆς τέχνης χαρακτηρίζεται κυρίως ἀπὸ τὴν ἔλλειψη τοῦ μύθου, ποὺ ἔχει νὰ πεῖ πρόληψη, δυοιδαιμονία, θρησκευτικὴ πίστις, κ.λ.π. Στὸ κλασσικὸ ἔργο λείπει ὁ καταναγκασμὸς ἀπὸ τέτοιας λογῆς ἰδέα ἢ πίστη. Τὸ κλασσικὸ ἔργο ἔχει αὐτάρκεια καὶ πείθει «ἀφ' ἑαυτοῦ». Κύριο χαρακτηριστικὸ του εἶναι ὅχι ὁ μῦθος, δηλαδὴ τὸ μυστηριώδες ἢ μυστηριακὸ (ποὺ τὸ μεταχειρίζεται νόμιμα κι αὐτὸ σὰν στοιχεῖο τέχνης, λυρικὴ ἐκφραση κλπ.) παρὰ ὁ «λόγος», ὁ ὀρθὸς λόγος, ἡ ἀνθρώπινη πείρα, κι ἐκφράζεται διαλεκτικὰ ἢ ἀγωνιστικὰ, δηλαδὴ μὲ λόγον καὶ ἀντίλογο καὶ συμπέρασμα, ποὺ αὐτὸ εἶναι ἡ σοφία τοῦ ποιητῆ, ποὺ ἐκφράζει τοὺς κοινοὺς πόθους καὶ τὴν κοινὴ ἠθικὴ καὶ τὴν κοινὴ σοφία.

Ἰδίως τὰ ἔργα τῆς καλῆς ἐποχῆς, δηλαδὴ τῆς δημοκρατίας καὶ τῶν Ἑλλήνων καὶ τῶν Ρωμαίων, ἔχουν χτυπητὴ αὐτὴ τὴν παρουσίαν τοῦ λόγου. Ὅχι πὼς τὰ ἔργα αὐτὰ δὲν ἐκφράζουν θρησκευτικὴς ἰδέες, ἀφοῦ καὶ θεοὺς ἀκόμη καὶ δαίμονες βλέπουμε σ' αὐτὰ νὰ παρουσιάζονται, καὶ νὰ συνομιλοῦν μὲ ἀνθρώπους, καὶ νὰ συνεργάζονται μ' αὐτοὺς, ἢ νὰ τοὺς ἐχθρεύονται. Αὐτὰ ὅμως ὅλα γίνονται μὲ τρόπο «λογικόν» ποὺ ἡ ἀνθρώπινη πείρα καὶ αἰσθαντικότητα τὸν δέχονται χωρὶς δέος ἢ ἀπορίαν, ἐπειδὴ ὅλα καὶ τὰ πιὸ μυστηριακὰ καὶ τερατικὰ καὶ ἐξωτικά φαίνονται σὰν νὰ χωρᾶνε μέσα στὸν κόσμον τῆς λογικῆς, μὲ τὸ νὰ γίνονται σὰν μὲ φυσικοὺς, δηλαδὴ λογικοὺς νόμους.

Στὸν Ὀμηρὸν, στὸν Πίνδαρον, στὴν Σαπφώ, στοὺς τραγικοὺς, στὸν Ἀριστοφάνη, στὴν γλυπτικὴ καὶ ἀρχιτεκτονικὴ, στοὺς φιλοσόφους, ἐπιστήμονες καὶ ρήτορες, σ' ὅλα ἐκεῖνα τὰ ἔργα ποὺ συνειθίσταμε μαζί μὲ τὴν ἐποχὴ τοὺς νὰ τὰ ὀνομάζουμε κλασσικά, παρατηροῦμε τὴν λαγαρὴ παρουσίαν τοῦ λόγου σὲ μέτρα, σὲ ρυθμοὺς, σὲ ἰδέες· τόσο ποὺ κλασσικὸ, σημαίνει τὸ λογικὸ, τὸ μετρημένον μὲ τὴν ἀνθρώπινη

1, Συχνὰ μὲ τὴν λέξη κλασσικὸ χαρακτηρίζουμε καὶ ἔργα πρωτόγονης εἴτε ρωμαντικῆς τέχνης, ἀλλὰ τότε ἔννοοῦμε τὰ οὐλοῦντα ἢ πρότητα εἰς τὸ εἶδος τοὺς ὅπως λ. χ. ἔργα κλασσικὰ τοῦ γεωμετρικοῦ ρυθμοῦ, ὅπως τὰ Ἀττικὰ ἀγγεῖα, τοῦ Γοτθικοῦ ρυθμοῦ, ὅπως ἡ Παναγία τῶν Παρισίων, κλπ. Αὐτὴ ὅμως ἡ χρῆσις τῆς λέξεως κλασσικόν εἶναι καταχρηστικὴ.

έμπειρία, τὸ ἐλεύθερο πνευματικὰ καὶ δημοκρατικὸ κοινωνικὰ, δηλαδή ξελαγαρισμένο στὸ καμίνι τῆς κοινῆς γνώμης. Οἱ ἀνθρώπινες πράξεις γίνονται μέσα σὲ πλαίσια ἀνθρώπινα, μέσα σὲ ἀνθρώπινα μέτρα. Μπορεῖ οἱ θεοὶ νὰ κατεβαίνουν γιὰ νὰ βοηθήσουν τοὺς ἀνθρώπους, ἀλλὰ τὸ κάνουν μὲ τρόπον λογικόν, δὲν ἐνεργοῦν αὐθαίρετα, δίνουν λόγο γιὰ τὸ κάνουν. Ἡ Ἀφροδίτη ἀγαπᾷ τὸν Αἰνεία γιὰ τὸ εἶναι γιὸς τῆς. Ἀλλοιῶς παρουσιάζεται τὸ θαυμάσιον σὲ καροὺς ἀπολυταρχικοὺς καὶ ἄλλοιῶς σὲ δημοκρατικούς. Ὅταν ὁ Ξέρξης τιμωρεῖ τὸν Ἑλλησποντο μὲ ραβδισμούς, γιὰ τοῦ χάλασε τὴν γέφυρα ποὺ εἶχε κάμει γιὰ νὰ περάσει ὁ στρατός του, ἐνέργησε μυθικά, δηλαδή ἀνάλογα μὲ τὸ ἀπολυταρχικὸ πνεῦμα, ἐνῶ τὸ δημοκρατικὸ πνεῦμα βρίσκει αὐτὸ τὸ κάμωμα γελοῖον, ἐπειδὴ εἶναι αὐθαίρετο, δηλ. παράλογο.

Σ' ὅλα τὰ κλασικὰ ἔργα βαραίνει μιὰ ἀναγκαιότητα λογικῆ, ποὺ σ' αὐτὴν ὑποτάσσονται θεοὶ καὶ ἄνθρωποι, καὶ αὐτοὶ διδάσκονται μὲ τὰ πάθη τους τὴν ἀξία τῆς φρονιμάδας, τοῦ μέτρου, καὶ τοῦ λόγου.

Αὐτὸ ἴσα ἴσα εἶναι ἡ ἐπανάσταση ποὺ καθρεφτίζεται στὴν τέχνη καὶ ποὺ σφραγίζει ὅλην τὴν ἐποχὴ ἐκείνη, αὐτὴ ἡ ἐλευθερία ποὺ ἐπῆρε ὁ λόγος νὰ θεωρεῖ καὶ ἐρευνᾷ τὸ σύμπαν χωρὶς κομιὰ πρόληψη ἀπὸ μῦθο καὶ πίστη. (1) Ἐποχὴ ὅπου ἐκυβέρνησε ὁ δῆμος, δηλαδή ἡ ὀργανωμένη συνέλευσις, ἀπὸ ἐλεύθερους νὰ συνέρχονται πολῖτες, ποὺ εἶχαν γνώση τί ἀξία εἶχεν αὐτὴ ἡ ἐλευθερία καὶ καμάρωναν γι' αὐτὴν σὰν ἀνώτεροι ἀπὸ τοὺς βαρβάρους, κι εἶναι αὐτὸ τὸ πνεῦμα, τὸ πνεῦμα τῆς ἐλευθερίας, ὅχι τοῦ κάθε ἀτόμου παρα τῆς ἐλευθερίας τοῦ λόγου, ποὺ φυσάει μέσα σὲ ὅλα τὰ ἔργα τῆς κλασικῆς ἐποχῆς, καὶ μάλιστα στὴν τραγωδίᾳ. Ἡ ἴδια ἡ τραγωδία δὲν χάνει εὐκαιρία νὰ μὴν ἐξάρει καὶ ἐπαινέσει αὐτὸ τὸ πνεῦμα (θυμῆσου μάλιστα Πέρσες, Ἰφιγένεια ἐν Αὐλίδι, Κύκλωπα....)

Αὐτὴ ἡ ἐποχὴ ἔχει δύο σημεία ποὺ θὰ μπορούσαν νὰ δείξουν κάποια χρονικὰ ὁρίᾳ τῆς, τὴν μάχη τοῦ Μαραθῶνα, τὴν ἀρχὴ τῆς καὶ τὴν καταδίκη τοῦ Σωκράτη, τὸ τέλος τῆς. Μὲ τὴν μάχη τοῦ Μαραθῶνα, ἡ Ἀθηναϊκὴ δημοκρατία ἀπόδειξε πῶς μπόρεσε νὰ νικήσει καὶ νὰ ζήσει. Μὲ τὴν καταδίκη τοῦ Σωκράτη ἐφάνη πῶς ὁ μῦθος, ποὺ εἶχε ἀγωνιστεῖ ὅλο αὐτὸ τὸ διάστημα νὰ ξαναπάρει τὸ ἐπάνω χέρι, τὸ κατόρθωσε. Ἡ ἐλευθερία τοῦ λόγου εἶχε ξεπέσει ὅπως εἶχε ξεπέσει καὶ ἡ δημοκρατία καὶ ἡ τραγωδία.

Δ

Οὔτε ἡ ἀναπαράσταση, καὶ ἂν ἀκόμα εἶχαμε πλέρια τὴν εἰκόνα πῶς γινόντουσαν οἱ παραστάσεις στὴν ἀρχαιότητα, οὔτε ἡ προσαρμογὴ στὶς σημερινές μας θεατρικὲς συνήθειες μπορούν νὰ εἶναι λύσις σωστή. Τὴν μορφή τῆς τραγωδίας, ὅπως μᾶς παρουσιάζεται μὲ τὰ σωζόμενα ἔργα, γιὰ νὰ τὴν ἐξετάσουμε ἔτσι ποὺ νὰ μπορέσουμε νὰ ἀναπλάσουμε καὶ τὸ παραστατικὸ τῆς μέρος, καὶ νὰ σχηματίσουμε μιὰ σωστὴν ἰδέα, πρέπει νὰ παρατήσουμε τοὺς ἰδεαλισμούς καὶ τοὺς μύ-

1. Ὁ Αἰσχύλος εἶχε κατακριθεῖ πῶς ἀποκάλυψε τὰ Κλευσίνια μυστήρια μὲ τὰ ἔργα του.

θους και να κοιτάξουμε από κοντά τα πραγματικά και υλικά αίτια. Παραδέχτηκαν π.χ. ιδεαλιστική αιτία που υποχρέωσε τον Αισχύλο να μεταχειριστεί τα προσώπεια, ενώ θα έπρεπε να σκεφτούν πώς ήταν ίσως αναγκαία τα προσώπεια για να εύκολύνουν τον ξεναν ήθοιο να ποιήσει περισσότερα πρόσωπα, και πολύ περισσότερο αναγκαία για να μεγεθύνουν τα πρόσωπα και την φωνή, έτσι που ν' ανταποκριθούν με τον όγκο και την ένταση στο μέγεθος του χώρου του αρχαίου θεάτρου.

Το μέγεθος του χώρου του αρχαίου θεάτρου και η αρχιτεκτονική του, δεν διαμορφώθηκαν από καμιά θρησκευτική είτε ιδεαλιστική αιτία, παρά μόνο από την ανάγκη να ανταποκριθούν στη συρροή του πλήθους. "Όταν δέκα και είκοσι και τριάντα χιλιάδες πολίτες μαζεύνονταν να χαρούνε την ζωντανή παρουσία της κοινότητάς τους, να γιορτάσουνε τη μεγάλη γιορτή της δημοκρατίας τους, τί σκηνή θα έπρεπε να ύψώσει και τί θέαμα έπρεπε να κάμει ο ποιητής, για ν' ανταποκριθεί στα τόσα μάτια και άφτια, και πώς θα έπρεπε να τοποθετήσει όλους αυτούς τους θεατές, για να μπορέσουνε όλοι να χαρούνε αυτό το θέαμα!

Η τραγωδία στην εποχή του Αισχύλου ήταν πιά επίσημη τελετή κι είχε γίνει τετραλογία και πάρεي ανάστημα, σχήμα, ύψος για να φαντάζει σε μεγάλο πλήθος. Αυτό ακολούθησαν και όλοι οι τραγικοί κι αυτό πριν ακόμη το θέατρο γίνει μαρμαρένιο. "Όταν τα θέατρα έγιναν πέτρινα, και όλες οι πολιτείες και μοναστήρια ακόμη άποχτησαν τα πέτρινα θεατρά τους, για τα πανηγύρια στις χρονιάρες ημέρες τους, τότε η τραγωδία πιά είχε πάρει τον κατήφορο, είχε γίνει ρουτίνα, όπως λέμε, ή και ξεπέσει ολότελα όπως και σήμερα ξγινε σε πολλά φημισμένα πανηγύρια, με παράδοση, ενώ έχουν χτίσει νέους ωραίους, ναούς. παράλληλα έχουν παρατήσει και ξεχάσει τα θέματα και τους χορούς που συνήθιζαν παλαιότερα.

Η τραγωδία είναι έτσι κατασκευασμένη που να γεμίζει με την παρουσία της και σάν θέαμα και σάν λόγος χώρο μεγάλον, γεμάτον από μεγάλο πλήθος. Τέτοια θέατρα δεν έχουμε σήμερα, κι είναι μιá πρώτη δυσκολία αυτή, που προσπαθούμε να στριμώξουμε την τραγωδία μέσα στις κλειστές μας σκηνές, πράγμα που μοιάζει σάν να θέλουμε να παίξουμε μιá συμφωνία του Μπετόβεν σ' ένα μικρό δωμάτιο με τέσσερα πέντε όργανα.

Ο Γερμανός σκηνοθέτης Ράινχαρτ κάτι μυρίστηκε απ' αυτό κι έφτιασε το Grosschauspielhaus στο Βερολίνο, όπου παράστησε πρώτα Αθηναϊκές τραγωδίες και σιγά σιγά, κατάντησαν εκεί να παίζουνε «Τρεις σωματοφύλακες» και άλλα «θεαματικά» έργα. Ένωσαν την ανάγκη θεάτρου με μεγάλον χώρο, αλλά πάλι η τεχνική τους έμεινε τεχνική του θεάτρου με τον μικρό χώρο. Αλλά ως τα έξετάσουμε όλα με την σειρά. Και πρώτα: σε τί θέατρο θα παίξουμε την τραγωδία; Σε αρχαίο, ή σε σημερινό; σε υπαίθριο, ή σε σκεπασμένο; σε κλειστή, ή ανοιχτή σκηνή; (1)

1. Έξηγούμε πώς κλειστή σκηνή λέγοντας, εννοούμε την σκηνή με το βάθος, ένα δωμάτιο από τέσσερους τοίχους που ο τέταρτός του τοίχος είναι ή αόρατος. Ανοιχτή σκηνή λέμε το ξέχωστο πατάρι, όπως στη σκηνή του Σαίξπηρ.

1. Τὸ θέατρο.—Σὲ κλειστή σημερινή σκηνή δὲν παίζεται ἡ τραγωδία. Οἱ παραστάσεις τραγωδιῶν στὴ σκηνή τοῦ θεάτρου στὴν ὁδὸν Ἀγίου Κωνσταντίνου καὶ σ' ἄλλα θέατρα δὲ μπόρεσαν νὰ ξεφύγουν ἀπὸ τὸ αἶσθημα τῆς ἀσφυξίας ποὺ δίνει ἡ τραγωδία χωμένη μέσα σὲ κλειστή σκηνή, καὶ τῆς σύγχυσης ποὺ παρουσιάζει τὸ «φυσικὸ» ἢ νατουραλιστικὸ παίξιμο. Ἡ τραγωδία δὲν εἶναι δράμα ποὺ μπορούμε νὰ τὸ δοῦμε ἀπὸ τὴν κλειδαρότρυπα, ὅπως τοὺς «Βρυκόλακες» τοῦ Ἰψεν. Δὲν ἔχει καμιάν οἰκειότητα ἢ φυσικότητα τῆς καθημερινῆς ζωῆς, οὔτε ὁ ἀέρας ποὺ ἀνασαίνει μοιάζει μὲ τὸν ἀέρα ποὺ ἀνασαίνουμε σήμερα μέσα στὶς μεγαλουπόλεις, μὲ τοὺς συνωστισμοὺς στοὺς δρόμους, ποὺ εἶναι πάντα γεμάτοι σὰν ἐκκλησιῆς σὲ χρονιάρες ἡμέρες, στὰ τράμ, ποὺ εἶναι πάντα ξέχειλα σὰν σὲ καιροὺς πανηγυριῶν ἢ ἀγώνων, στὶς σάλες τῶν κινηματογράφων, ποὺ δὲν προφταίνουν νὰ ἀεριστοῦν ἀπὸ τὰ πολλὰ χνῶτα κ.λ.π. Ἡ μικρότητα καὶ ἡ στενοχώρια ὅλων αὐτῶν ποὺ εἶναι τὸ καθημερινὸ χαρακτηριστικὸ θέαμα τῆς ἐποχῆς μας, δὲν εἶναι τὸ κλίμα τῆς τραγωδίας.

Ὁ χορὸς πρῶτα πρῶτα στὴν τραγωδία εἶναι τὸ κύριο σῶμα, τὸ οὐσιαστικὸ μέρος καὶ ἡ «ὑπόθεση» τὸ δεύτερο κι ἄς τονίζει ὁ Ἀριστοτέλης τὴν ἀξία τοῦ μύθου, δηλαδὴ τῆς ὑπόθεσης, στὴν τραγωδία. Ὁ χορὸς, στὸν Αἰσχύλο, ἔχει ἄλλην ἀξία καὶ ἄλλη στὸν Εὐριπίδη. Γιὰ μᾶς σήμερα ἡ ὑπόθεση καὶ ἡ πλοκή, δηλαδὴ ἡ περιπέτεια τοῦ ἔργου ἔχει τὴν μεγαλύτερη ἀξία, καὶ οἱ περισσότεροι ἄνθρωποι μόνον τέτοια ἔργα προτιμοῦν, ἔργα περιπετειώδη, καὶ γι' αὐτὸ στὴν ἐποχὴ μας ἔχουν τόση πέραση τὰ ἀστυνομικά. Οἱ ἄνθρωποι ποὺ εὐχαριστιόταν ν' ἀκούσουν ἕνα λυρικὸ κομμάτι, εἶναι ἀσύγκριτα πολὺ λιγότεροι, σχεδὸν τίποτα μπροστὰ στὸ πλῆθος ἐκείνων ποὺ ἀρέσκονται στὰ συγκινητικὰ θεάματα, ποὺ τὸ πιὸ τρέχον εἶδος εἶναι ὁ Ταρζάν, ὁ Φραγκεστάιν, ἀκόμη κι οἱ ἀκροβασιῆς καὶ τὸ ποδόσφαιρο.

Ὁ χορὸς εἶναι ἕνα λυρικὸ μεγαλεῖο, καὶ τὸ μέγεθός του εἶναι ἀναγκαῖο καλλιτεχνικὰ γιὰ νὰ φτάσει νὰ ὀδοῖ τὴν μεγαλειώδη ἐντύπωση, καὶ λογικά, ἐπειδὴ ἡ ὑπόσταση τοῦ χοροῦ ἔχει συνάμα κοινωνικὸν χαραχτήρα, εἶναι σὰν ὁ ἀντιπρόσωπος ὁλόκληρης τῆς κοινωνίας μέσα στὸ δράμα, καὶ αὐτὸ μὲ μόνον δύο ἢ τρία πρόσωπα, λιγώτερα δηλαδὴ καὶ ἀπὸ τοὺς ὅρους τοῦ δράματος, θάδειχνε τὸ θέαμα ἐλεεινὰ γυμνὸ. Ἡ συμβατικότητα τῆς τέχνης δὲν ἔχει τὴ δύναμη νὰ τὰ ἀναπληρώσει ὅλα. Γι' αὐτὸ εἶναι ἀπαραίτητο ὁ χορὸς νὰ εἶναι πολυπρόσωπος, καὶ ὁ πολυπρόσωπος χορὸς δὲν χοράει μὲ κανέναν τρόπο μέσα σὲ μιὰ μοντέρνα κλειστή σκηνή, οὔτε μπορεῖ νὰ σταθεῖ στὸ ἴδιο ἐπίπεδο μὲ τὰ πρόσωπα τοῦ δράματος.⁽¹⁾

Ὁ χορὸς δὲν μπορεῖ νὰ σταθεῖ στὸ ἴδιο ἐπίπεδο μὲ τὰ πρόσωπα τοῦ δράματος, γιὰ δύο λόγους διαφορετικούς : τὸν θεαματικὸ, γιατί θὰ ἐσυγχιζότανε τὸ θέαμα, καὶ τὸν αἰσθητικὸ, ἐπειδὴ, ὁ μὲν χορὸς μὲ ὅλον τὸν λυρισμό του, εἶναι ἡ σημερινὴ πραγματικότητα. ἐνῶ τὰ πρόσωπα

1. Τὸ μέγεθος, ποὺ τὰ πρόσωπα πετυχαίνουν σὲ τα προσωπεία καὶ τοὺς κοθόρνους καὶ τὰ παραγεμίσματα, ὁ χορὸς τὸ πετυχαίνει μὲ τὸ πλῆθος τῶν χερευτῶν.

της τραγωδίας και η δράση τους, είναι σαν ένα όνειρο, σαν μια όπτασια, αντίθετα δηλονότι από την ρεαλιστική αντίληψη.

Τό θέατρο όπου θα παίξουμε την τραγωδία πρέπει αναγκαία να έχει δυο επίπεδα χωριστά, ένα ανώτερο πατάρι για τα πρόσωπα, κι ένα κατώτερο για τον χορό, κι αυτό, τα δυο πατάρια, δίνουν κι όλες ένα ύψος στην σκηνή μας, θέλω να πω στο θεαματικό της ανάστημά. Κι η ανάγκη να φαίνεται αυτό το ύψος από όλους τους θεατές δημιουργεί το κοίλον. Είναι λοιπόν ανάγκη η τραγωδία να παρασταθεί σε θέατρο με κοίλον, με όρχήστρα και σκηνή, όπως είναι τάρχαϊα θέατρα, που εύτυχως έχουμε άφθονα υποδείγματα.

Τ' αρχαία θέατρα είναι έρείπια, έξω από τα κέντρα. Ούτε μπορούμε σ' αυτά να κάνουμε εγκαταστάσεις, γιατί είναι έρείπια σεβαστά. Έξ' άλλου, εάν έχουν την μορφή που χρειάζεται για την παράσταση της τραγωδίας, είναι άβολα για σημερινούς θεατές και σημερινές παραστάσεις. Γι' αυτό απ' τ' αρχαία θέατρα πρέπει να πάρουμε την ιδέα, το σκέδιο, για να φτιάξουμε θέατρα με σκηνή, όρχήστρα και κοίλον, σημερινά σκεπασμένα βέβαια, και βέβαια με φωτιστικά κι άλλα μηχανήματα, κι όλες τις βολές για σημερινούς θεατές. Τα φωτιστικά κι ακουστικά μηχανήματα δεν πρέπει να φέρουν άμέσως στο νοῦ μας τις κλειστές σκηνές των θεάτρων που ξέρουμε, γιατί η σκηνή του θεάτρου της τραγωδίας θα πρέπει να είναι ανοιχτή, κι όχι κλειστή.

Τό μέγεθος του θεάτρου αυτού δέ θα το κανονίσει μόνον η ανάγκη ν' ανταποκριθεί στο μεγαλείο της τραγωδίας για να δώσει πλέρια το αίσθητικό της αποτέλεσμα. Θα το κανονίσει και το πλήθος των θεατών, που λογαριάζουμε να μπορεί να παρακολουθεί τις παραστάσεις μας. Κι αυτό είναι ζήτημα καθαρά οικονομικό. Σε μια κοσμούπολη, όπως είναι σήμερα κι η Αθήνα, ένα μεγάλο θέατρο στ' κέντρον μπορεί να γεμίζει καθημερινά αν παίρνει πέντε χιλιάδες θεατές; Αλλά είναι απαραίτητο να έχουμε λύσει αυτό το οικονομικό πρόβλημα για να καθορίσουμε το μέγεθος του θεάτρου μας. "Όσο πιο μεγάλο είναι το θέατρο, τόσο μεγαλώνει η απόσταση των θεατών από την σκηνή, κι η απόσταση αυτή έχει όρια που δε μπορούμε να τα ξεπεράσουμε, χωρίς να υποχρεωθούμε ν' αλλάξουμε και την τεχνική της παράστασης. Γιατί άλλοιως θα παίξει ένας ήθοποιος μπροστά σε έξι-κόσιους ως χίλιους θεατές, κι άλλοιως μπροστά σε δέκα ως είκοσι χιλιάδες. Στην πρώτη περίπτωση μπορεί να βγει μόνον ντυμένος και φκισιδωμένος «φυσικά». Και να κινηθεί και να μιλήσει επίσης φυσικά, χωρίς να υπερβάλει ούτε τον τόνο της φωνής του, ούτε τις χειρονομίες του. Στην δεύτερη περίπτωση είναι άλλοιως, όπως θα ιδούμε πάρα κάτω.

"Αν τό θέατρο που θα φτιάξουμε θα είναι χιλίων θέσεων, μπορούνε εκεί ακόμη να παίξουνε φυσικά οι ήθοιοι. Αλλά η Αθηναϊκή τραγωδία έχει πάρει τό μέγεθός της μια και καλή από την αρχή, και δεν χωράει μέσα σε τόσο μικρόν χώρο. "Όπως λ.χ. η ξενατη συμφωνία χρειάζεται τόσα και τόσα όργανα και τόσους αοιδούς και τόσον χώρο για να ολοκληρωθεί η έκτέλεσή της, έτσι κι η Ορέστεια θέλει τόν χώρο της και τό θεατρό της. Στο νέο θέατρο, τα φωτιστικά και ακουστικά μηχανήματα θα μπόρουν να τονίσουν και εξάρουν μάλι-

στα στα σημεία τὰ καθέκαστα, όπου χρειάζεται, κι ἡ σκάλα εἶναι πλούσια σέ λογιῆς αποχρώσεις. Ἄλλα μηχανήματα βοηθητικά, μεῖ τις δυνατότητες πού ἔχει σήμερα ἡ μηχανή, θά μποροῦν νά παρουσιάζουν τοὺς ἀπὸ μηχανῆς θεοὺς, ἀγγέλους καὶ νεράϊδες καὶ δαίμονες, μεῖ ἀνάλογα μετ'γαλοπρέπεια.

Ἄλλὰ ἄς παραδεχτοῦμε πὼς θέλουμε νά κόψουμε ὁλότελα ἀπὸ τὴν παράδοση καὶ τὸν γενικὸ ρυθμὸ τῆς τραγωδίας, κι ἐπιμένουμε νά τὴν παρουσιάσουμε ρεαλιστικά, μεῖ τις ἀπαιτήσεις τοῦ σημερινοῦ θεατῆ, καὶ πὼς σκεφτήκαμε πρῶτα πρῶτα νά λύσουμε τὸ πρόβλημα τοῦ χοροῦ ἀλλοιῶς : νά τὸν βάλουμε στὸν πρῶτον ἐξώστη, κοντὰ στὴ σκηνή, μισοὺς δεξιὰ μισοὺς ἄριστερά, νά τὰ εἰποῦν ἀπὸ κεῖ. Ἡ παράστασή μας μέσα στὴ σκηνή νά γίνεῖ μεῖ τὸν καλῆτερον ρεαλισμό. Τότε θά πρέπει ν' ἀλλάξουμε καὶ τὸ κείμενο. Ἡ τραγωδία ἔχει ἔτσι κατασκευαστεῖ, πὺ τὸ ὄνειρῶδες εἶναι συνυφασμένο μεῖ ὅλα τῆς τὰ μέρη. Τὰ χορικά, οἱ στιχομυθεῖες, οἱ ἐξαγγελοι, ὅλα αὐτὰ πρέπει κάπως νά ἀλλάχτοῦν, ἀλλὰ τότε φτιάχνουμε ἄλλο ἔργο.

Ἀνάμεσα στὴν μορφή τῆς τραγωδίας τὴν τελετουργικὰ δεμένη καὶ τὴν ἐλευθερία τοῦ λόγου, φαίνεται ἀπὸ πρώτη ματιά μιὰ ἀντινομία, ὁμοία μ' αὐτὴν πὺ εἶναι ἀνάμεσα στὸν χορὸ καὶ τὴν ἐλευθεροστομία τῶν τραγικῶν καὶ μάλιστα τῶν κωμικῶν ἡρώων. Ἐπίσης ἡ «δύμη» τῆς παράστασης μεῖ τὸ ντύσιμο τῶν ἡθοποιῶν τὸ φανταχτερὰ χρωματισμένο, ἔρχεται καὶ αὐτὴ σὲ ἀντίφαση μεῖ τοῦ λόγου τὴν ἐλευθερία καὶ τὴν γενικὴ ἐλευθερία στὴν τέχνη, σ' ἐποχὴ πὺ ἐλατρεύτηκε τὸ γυμνὸ καὶ τὸ μάρμαρο πῆρε τὴ ζωὴ πὺ βλέπουμε στὰ γλυπτὰ. Ἄλλ' ἡ ἀντινομία αὐτὴ μοιάζει μεῖ τὴν ἀντινομία ἀνάμεσα στὴ δωρικὴ γραμμὴ τοῦ Παρθενῶνα. λ.χ. καὶ τὰ γλυπτὰ τῆς μετώπης. Ἡ πρώτη εἶναι δεμένη στὴν παράδοση, τὰ δεύτερα ἔχουν ἐλευθερωθεῖ ἀπὸ κάθε τέτοιο δεισμό.

Κι ἐκεῖ κι ἐδῶ, στὴν τραγωδία, ἔχει γίνεῖ ὅ,τι φυσικότερα γίνεται μεῖ κάθε νεωτερισμό, πὺ, γιὰ κάμποσο χρονικὸ διάστημα ντύνεται τις παλιές ἀπὸ παράδοση μορφές· ὅπως ἀκριβῶς εἶδαμε στις ἡμέρες μας μεῖ τὴν ἐφέλιξη τοῦ αὐτοκινήτου, τοῦ ἀεροπλάνου καὶ τῶν λοιπῶν μηχανῶν. Τὰ πρῶτα αὐτοκίνητα ἔγιναν ὁμοία μεῖ τις καρότσες ποὺ τις ἔσερναν ἄλογα. Πέρασαν χρόνια ὥσπου κι ἡ μορφή τοῦ αὐτοκινήτου, κι ἡ μορφή τῶν πόλεων ἀκόμη ἀλλάξουν, γιὰ νά προσαρμοστοῦν στὴν νέα ταχύτητα. Τὸ ἴδιο κι ἡ τραγωδία Ξεκίνησε ἀπὸ τὸν χορὸ, καὶ πέρασε καιρὸς ὡς ὅτου ὁ χορὸς γίνεῖ ἐξάρτημα κι ὥστερα λείπει ὁλότελα.

Ὁ Αἰσχύλος, ἔχοντας ἀπὸ τὴν παράδοση τὸν χορὸ καὶ ὑποτυπώδη διάλογο κι ἀποβλέποντας στὸ πλῆθος τῶν θεατῶν καὶ τὴν ἐπισημότητα τῆς γιορτῆς, ἔφτιαξε τὸν τύπο αὐτὸν τῆς τετραλογίας πὺ κράτησε ὡς τὸ τέλος τῆς δημοκρατίας. Ἡ ἐλευθερία ἐφύσηξε μεῖ τὸν λόγον, ἀλλὰ ἡ μορφή τῆς παράστασης, λόγος καὶ «εἶδος», διατήρησε τὸ ὑποβλητικὸ, τὸ γοητευτικὸ, τὸ μουσικὸ, τὸ «ὄνειρῶδες». Πὺ αὐτὸ πρέπει νά πετύχει καὶ ἡ σημερινὴ παράσταση γιὰ ν' ἀποδόσει ὅλη τὴ μουσικὴ γοητεία τῆς τραγωδίας. Ἄλλ' αὐτὸ εἶναι ἐκεῖνο πὺ τὸ λέμε ποίηση, πὺ τόχει κάθε ἀληθινὸ ἔργο, πὺ ἐκφράζεται συμβολικὰ κι' ὄχι ρεαλιστικά.

Ἀπὸ παλιά τὸ θέατρο ἄλλαξε συχνὰ μορφή, ἀνάλογα μεῖ τις κοινωνικὲς συνθήκες. Ἄλλὰ τὸ ἀληθινὸ θέατρο, ὅπως κι ἡ ἀληθινὴ ποίηση δὲν ἔχασε ποτὲ τὸ ὄνειρῶδες. Αὐτὸ καὶ στὸν καιρὸ μας προσπαθοῦν πολλοὶ

συγγραφείς να τὸ πετύχουν, με τὶς «εἰκόνες» ποὺ μπάζουν τὴ μία μέσα στὴν ἄλλη, ἀκόμη κι ὁ κινηματογράφος με τὸν τρόπο τοῦ Ντίσνεϋ ἢ καὶ τοῦ Σαρλώ, γιὰ ν' ἀναφέρω τὰ πιὸ πρόχειρα παραδείγματα.

Λοιπὸν κατ' ἀρχὴν μεγάλο θέατρο γιὰ περίπου δέκα χιλιάδες θεατές, σκεπασμένο, με ὅλα τὰ μοντέρνα μηχανήματα ἐξοπλισμένο. Αὐτὸ θὰ πρέπει νὰ οἰκοδομηθεῖ σὲ κεντρικὸ μέρος, λ.χ. στὸν κήπο τῶν Μουσῶν, ἀντίκρου στὸ Πανεπιστήμιο. Ἐκεῖ, ἔξω ἀπὸ τὴν τραγωδία, θὰ μποροῦν νὰ δίνονται μεγάλες γιορτάδες πανηγυρικές κι ἐπίσημες. Στὸ θέατρο αὐτὸ θὰ δοθεῖ ὅπως πρέπει ἡ τραγωδία καὶ συμπληρωματικά, θὰ μπορεῖ νὰ παίζεται καὶ σὲ ὑπαίθρια ἀρχαία θέατρα.

Με τέτοιες προτάσεις βέβαια φεύγουμε ἀπὸ τὸ ἔδαφος τῆς ἱπραγματικότητας. Ἄλλὰ σ' ἐκείνους ποὺ θέλουν νὰ κάνουν τὰ πράγματα «ἐκ τῶν ἐνόντων» ἀπαντᾶμε πὼς ἔτσι ποτὲ δὲ θὰ δοκιμάσουν τὴ χαρὰ τῆς ἀληθινῆς ἐπιτυχίας. Ἄλλωστε αὐτὴ τὴ δουλειὰ ποτὲ δὲ θὰ μπορέσει νὰ τὴν κάμει καμιὰ ἰδιωτικὴ ἐπιχείρηση, οὔτε βέβαια ἡ πολιτεία με τὴν θεατρικὴ πολιτικὴ τῆς σημερινῆς καλλιτεχνικῆς ἀσυνδοσίας καὶ βαρύτατης φορολογίας.

2) Οἱ ὑποκριτές. Πὼς θὰ παίξουν τὰ πρόσωπα τῆς τραγωδίας; Μὲ μάσκες καὶ κοθόρνους, ὅπως ἔκανε ὁ Σικελιανὸς στοὺς Δελφοὺς καὶ συνεχίζει ὁ Καρζῆς, ἢ μόνον με ἀρχαία κοστούμια, κατὰ τ' ἄλλα φυσικά; Ἀπὸ τοὺς ὑποκριτές, τοὺς παίχτες τῆς τραγωδίας θὰ ζητήσουμε ἄλλα προσόντα ἀπὸ ἐκεῖνα ποὺ διαθέτουν οἱ ἡθοποιοὶ μας. Οἱ ὑποκριτές τῆς τραγωδίας πρέπει ν' ἀνταποκριθοῦν στὸ μέγεθος τοῦ χώρου τοῦ θεάτρου μας. Ἐδῶ ὁ ἡθοποιὸς πρέπει νὰ πάρει μέγεθος, γιὰ νὰ μὴ χαθεῖ ἀπὸ τὰ μάτια τῶν θεατῶν του. Πρέπει νὰ βάλει μάσκα, νὰ φουσκώσει με παραγεμίσματα τὸ κορμὶ του, νὰ τὸ ψηλώσει με ψηλοτάκουνα, εἴτε κοθόρνους. Οἱ χειρονομίες του πρέπει νὰ εἶναι ἀργές καὶ φανταχτερές, ἡ φωνὴ του ἔντονη καὶ τονάτη, καὶ βέβαια ἡ προφορὰ καὶ ἄρθρωσή του ὀψογὴ γιὰ μεγάλον χώρο. Αὐτὰ ὅμως ὑποχρεώνουν ἀναγκαῖα σὲ ἀλλαγὴ τῆς τεχνικῆς του. Μιὰ καὶ δὲ θὰ εἶναι πιὰ «φυσικός», θὰ πρέπει νὰ παίξει ἔτσι ποὺ τὸ παίξιμό του νὰ φανεῖ φυσικό, με τὴ σύμβαση ποὺ γνωρίζει νὰ φτιάχνει αὐτὰ ἡ τέχνη. Καὶ νὰ πὼς φτάνουμε στὴν τεχνικὴ τῆς κούκλας.

Ἡ κούκλα ἔχει τὴ δικιά της αἰσθητικὴ γοητεία, ποὺ εἶναι ἡ πλαστικὴ γοητεία (τῆς γλυπτικῆς) δυναμωμένη με τὰ χρώματα (γοητεία ζωγραφικῆ) καὶ μάλιστα με τὴν κίνησι (γοητεία τοῦ χοροῦ)· ἡ κίνησι τῆς κούκλας ἔχει κάτι ἀπὸ τὴ γοητεία ποὺ ἔχει στὸν κινηματογράφο τὸ ἀργὸ γύρισμα. Ἡ παρουσία αὐτῆς ἔχει ζωηρὸ τὸ ὄνειρώδες ἢ μυστηριώδες ποὺ ἔχει κάθε μὴ ὠμὰ ρεαλιστικὸ ἔργο τέχνης καὶ ποὺ εἶναι πολὺ ὑποβλητικό. Καὶ ἡ τεχνικὴ τῆς κούκλας παραλλάζει σύμφωνα με τὴν ἀπόστασι. λ. χ. τὸ μάτι μεγαλώνει σὲ βάρος τοῦ ἄλλου προσώπου, τὸ ἄνοιγμα τοῦ στόματος γίνεται καὶ ἀντηχεῖον γιὰ νὰ τονώνει τὴ φωνή, κλπ. Ἡ κούκλα ἔχει καὶ τὴ γοητεία τοῦ τερατώδους ἢ τῆς καρικατούρας.

Ὅποιος ἔχει ἰδεῖ κουκλοθέατρο, μάλιστα τὸ περίφημο γιαπωνέζικο κουκλοθέατρο, ἀλλὰ καὶ καρναβάλι με μασκαράδες, αὐτὸς γνωρίζει τὴν ὑποβλητικὴ γοητεία τῆς κούκλας, τῆς μάσκας καὶ τῆς συμβατικῆς κίνησις καὶ φωνῆς. Λές καὶ τὸ ὄνειρώδες, τὸ λυρικὸ, τὸ ἐξωτικὸ, τὸ τερατικὸ κι ὅλες οἱ ἀποχρώσεις τοῦ ὑπερφυσικοῦ, γιὰ τίς ὁποῖες μιλήσαμε πάρα πάνω. στίς κούκλες βρίσκουν τὰ πραγματικὰ ὄργανά τους. τὴν τέ-

λεια παρουσία τους. Οί ήθοποιοί του Αίσχύλου με τις μάσκες τους, τὰ παραγεμισμένα κορμιά τους, ντυμένα με φουοκομένο γάρμπος καί φανταχτερὰ χρώματα καί μεγαλωμένα με κοθόρνους, δέν ήταν ἄλλο ἀπὸ μεγαλόσωμες κοῦκλες, ἐξωτικά ὠραίες, πούχαν τὸ χάρισμα νάναι αὐτοκίνητες κι αὐτόφωνες.

Ἡ τεχνικὴ τῆς τέτοιας κούκλας δέ μπορεῖ ποτέ πιά νά εἶναι τὸ φυσικὸ παίξιμο, οὔτε ἡ τεχνικὴ τῶν ἡθοποιῶν μας, ὅπως τοὺς βλέπουμε σήμερα στὴν κλειστὴ σκηνή. Ἄν κάτι γνώριζαν ἀπ' αὐτὴν τὴν τεχνικὴ, ὅσοι κάμανε παραστάσεις με μάσκες καί κοθόρνους, δέ θὰ παρουσίαζαν ποτέ τὸ ἄσκημο θέαμα ποὺ παρουσίασαν, ἀπ' αὐτὴν εἰδικὰ τὴν ἄποψη, ὅλες οἱ παραστάσεις, ἀκόμη καί τοῦ θιάσου τῶν φοιτητῶν τῆς Σορβόνης, ποὺ προσπάθησαν νά συγκεράσουν κάπως τὶς τεχνικὲς. Ἡ κούκλα πρέπει νά παίξει σὰν κούκλα καί μόνον τότε ἡ σύμβαση φανερώνει τὴν ἀξία της, κι ἔχουμε ὁλοκληρωμένο τὸ αἰσθητικὰ νόμιμο ἀποτέλεσμα. Ἀλλὰ οἱ ἡθοποιοί μας εἶναι ὁλότελα ἀκατάλληλοι γιὰ τέτοια τεχνικὴ καί πρέπει πρῶτα ν' ἀσκήσουμε εἰδικούς ἡθοποιούς γιὰ τὴν τραγωδία.

Ἀπὸ τὸ ἄλλο μέρος οἱ παραστάσεις χωρὶς μάσκες καί κοθόρνους, ὅπως τοῦ Ἑθνικοῦ ἢ Ἡλέκτρα κι ἢ Ὀρέστεια κι ἢ Ἰππόλυτος κι ἢ Ἀντιγόνη παρουσίασαν μέσα στὸν χώρο τοῦ ἀρχαίου θεάτρου μειωμένες τὶς μορφές, ἀσθενικὲς, μουντές καί ξεψυχισμένες, δηλαδὴ κάτω ἀπὸ τὸν τόνο τῆς αἰσθητικῆς τους ὁλοκλήρωσης, ἐπεὶδὴ οἱ ἡθοποιοὶ φαίνονταν ἐλαχιστοί, κι ἀκούονταν σὰν πίσω ἀπὸ παραπέτασμα. Εἶναι καί τοῦτος λόγος ποὺ καμιά ἀπ' αὐτὲς τὶς παραστάσεις δέ μπόρεσε νάχει θερμὴ ἐπαφή με τὸ κοινό.

Ἀπὸ τὴν ἄποψη τῆς ὑποκριτικῆς εὐκολότερο θὰ ἦταν νά παίξουν οἱ θεατρίνοι μας ἄνετα χωρὶς μάσκες καί τέτοι x κι ἴσως καί πιὸ δίκαιο γιὰ τὴν τέχνη τους. Ἡ ρεαλιστικὴ ὑποκριτικὴ τέχνη σήμερα ἔχει προχωρήσει πολὺ, καί θὰ ἦταν κρίμα νά χάσουμε αὐτὸ τὸ κεφάλαιο, ποὺ θὰ συνέβαλε πολὺ στὴν παράστασή μας, ἂν αὐτὴ ἦταν ρεαλιστικὴ. Τὸ θεατρόφιλο κοινὸ τόσο πιά ἔχει συνειθίσει νά βλέπει ζωντανούς ἀνθρώπους στὴν σκηνὴ ποὺ παραξενεύεται καί δυσφορεῖ εἴτε ἀδιαφορεῖ βλέποντας κοῦκλες, караγκιόζιδες καί τέτοια. Ἀλλοιῶς ὅμως εἶναι με τὸν πολὺ λαό. Ὁ λαὸς ἔχει φυλάξει γερό τὸ αἰσθητήριό του γιὰ τὶς συμβολικὲς παραστάσεις καί μπαίνει με πολὺ περισσότερὴ κατανόηση στὸ ὄνειρώδες καί λυρικὸ στοιχεῖο.

Πάντως ὁ ὑποκριτὴς ποὺ εἰδικεύεται σὲ ἔργα τοῦ Ἰψεν μπορεῖ καλότερα νά παίξει μπροστὰ σὲ τρακόσιους ἕως ἑξακόσιους θεατές, ὅπου καί θ' ἀναπτύξει τοὺς θησαυροὺς τῆς τεχνικῆς του, παίζοντας με τὶς μοῦνες του καί τὶς ἐλαφρὲς ἀποχρώσεις τῶν χειρονομιῶν του. Ὁ ὑποκριτὴς ποὺ θὰ παίξει σὲ τραγωδία τοῦ Σαίξπηρ, δηλαδὴ σὲ χίλιους ἕως δυὸ χιλιάδες θεατὲς πρέπει νάχει ἄλλη τεχνικὴ (*). Ἔτσι κι ὁ ὑποκριτὴς ποὺ θὰ παίξει μπροστὰ σὲ δέκα χιλιάδες θεατὲς, δηλαδὴ ὁ ὑποκριτὴς τῆς τραγωδίας, πρέπει νάχει σῶμα ὑψηλὸ, φωνὴ ἔντονη καί τονάτη καί ν' ἀσκηθεῖ νά παίξει με τὴν τεχνικὴ τῆς αὐτόματης κούκλας.

1, Εἶδαμε ἡθοποιούς σπουδαίους σὲ ἓνα εἶδος νά καταπιάνονται με τὸ ἄλλο καί νά ρεζιλεύονται. Ἐπίσης ἡθοποιούς ποὺ πετυχαίνουν ἐξαιρετὰ σὲ θέατρο με τριακόσιες θέσεις ν' ἀφανίζονται σὲ θέατρο με χίλιες.

3) 'Ο· χ ο ρ ό ς. Τῆς τραγωδίας οἱ διάλογοι κι ἡ δράση μᾶς εἶναι γνώριμα καὶ οἰκεῖα ἀπὸ τὰ θέατρα μας τὰ σημερινά. 'Ο χορὸς ὅμως μᾶς εἶναι κάτι ὀλότελα ξένο καὶ ἀσυνήθιστο. Μπορεῖ νὰ θυμηθοῦμε λαϊκοὺς χοροὺς στὰ κωμειδύλλια εἴτε μοντέρνους χοροὺς σὲ ὀπερέτες καὶ σὲ μελοδράματα, τὰ «κόρα». Αὐτοὶ οἱ χοροὶ δὲν εἶναι ὀργανικὰ δεμένοι μὲ τὸ ἔργο τόσο, ὅπως στὴν τραγωδία, καὶ συχνότερα ὀλότελα ξεκρέμαστοι. Εἶναι χοροὶ λαϊκοί, εἴτε μοντέρνοι, ποὺ μπαίνουν μέσα στὰ ἔργα γιὰ ποικιλία, χωρὶς ἄλλη σχέση μ' αὐτά. Εἶναι κι ἕνα ἄλλο εἶδος χοροὶ ποὺ ξέρουμε, τὰ λεγόμενα μπαλέτα, συνθέσεις καθαρὰ χορευτικές, χωρὶς λόγια. Πολλὲς ἀπ' αὐτὲς τίς χορευτικές συνθέσεις προσεταιρίζονται καὶ μιμητικὰ στοιχεῖα καὶ γίνονται ἀληθινὰ χοροδράματα, ἢ παντομίμες. Τοὺς λείπει ὅμως ὁ λόγος, ποὺ, ὅχι σπάνια, τὸν παίρνουν συμπληρωματικά. Εἶναι ἀκόμη κι οἱ γνωστοὶ μας χοροὶ στίς ἐκκλησίες μας. Τὰ ὅσα αὐτοὶ ψέλνουν εἴτε ἀπαγγέλλουν εἶναι στενὰ δεμένα μὲ τὴν λειτουργία, ἐπειδὴ αὐτοὶ οἱ χοροὶ μαζί μὲ τοὺς ἱερεῖς ἐκτελοῦν τὴν λειτουργία, οἱ ἱερεῖς κυρίως τὰ δρώμενα, οἱ χοροὶ τὰ λεγόμενα καὶ ἀδόμενα.

Στὴν τραγωδία ἔχουμε χορόν, δηλαδὴ ὁμάδα ἀπὸ ἕναν ἀριθμὸ χορευτῶν, ποὺ, ὅπως γνωρίζουμε ἀπὸ εἰδήσεις παλαιᾶς ἤσαν μᾶλλον περισσότεροι ἀπὸ δεκαπέντε. Ἔχουμε τὸ κείμενο τῶν χορικῶν μὲ στροφές καὶ ἀντιστροφές καὶ τὰ λόγια ἔχουν περισσότερη ἢ λιγώτερη σχέση μὲ τὸν μῦθο καὶ τὴν περιπέτεια τοῦ ἔργου. 'Ο χορὸς αὐτὸς παρακολουθεῖ τὰ λεγόμενα καὶ δρώμενα ἀπὸ τὰ πρόσωπα, ἀπὸ τὴν ἀρχὴ ὡς τὸ τέλος τῆς τραγωδίας, ἀφοῦ αὐτὸς ἀνοίγει καὶ κλείνει τὴν παράσταση μὲ τὴν εἴσοδο καὶ τὴν ἐξοδὸ του, τὴν πομπικὴ, ὡσὰν νὰ κάνει χρὴ ἀφύπναις. Ἀκόμη λαβαίνει μέρος καὶ στὸν διάλογο, ἐρωτώντας κι ἀπαντώντας στὰ πρόσωπα.

Ἀπὸ τίς παραστάσεις ποὺ ἔχουμε ἰδεῖ ὡς τώρα ἀρχαίων δραμάτων κι ὅσα ἔχουμε διαβάσει καὶ νιώσει ἀπὸ εἰκόνες σὲ μελέτες γιὰ τέτοιες παραστάσεις, μποροῦμε νὰ ξεχωρίσουμε διάφορους τρόπους στίς προσπάθειες. Ἕνας τρόπος εἶναι ὁ ἀπαγγελτικός, καὶ στάσιμος. 'Ο χορὸς παίρνει θέση στὴν ὀρχήστρα κι ἐκεῖ στέκεται συσσωματωμένος, καὶ ἀπαγγέλλει τὰ χορικά, εἴτε ἕνας ἕνας οἱ κορυφαῖοι, εἴτε καὶ ὅλοι μαζί. Συχνὰ σ' αὐτὴν τὴν ἀπαγγελία βάζουν καὶ μουσικὴ ὑπόκρουση.

Αὐτὸς ὁ τρόπος δὲ μπορεῖ ποτὲ νὰ φτάσει σὲ τελειότητα ἐκτελεστική, ἐπειδὴ τὰ πολλὰ πρόσωπα μὲ τὴν ὁμιλία ἢ ἀπαγγελία, ποὺ δὲν εἶναι βαλμένη σὲ τόνους, δὲ μποροῦν ποτὲ νὰ πετύχουν τὴν πλέρια ὁμοφωνία κι ἀπόλυτα καθαρὴ προσφορά. Ἀλλὰ κι ὅταν ἀκόμα αὐτὸς ὁ τρόπος φτάνει σὲ τελειότητα ἐκτελεστικὴ τόση, ποὺ νὰ σερβίρει τὸν λόγο μὲ ὅλο του τὸ νόημα καὶ τὴν δύναμη, πάλι θεατρικὰ εἶναι λειψὸς καὶ μονότονος· γιὰτὶ ὁ λόγος τῶν χορικῶν εἶναι λυρικός καὶ χορευτικός καὶ ζητᾷ τὴ μουσικὴ καὶ τὸν χορό· ἐπὶ πλεόν τῇ δράσει, στὰ μέρη ποὺ ὁ χορὸς συνδιαλέγεται μὲ τὰ πρόσωπα. Περιορίζοντάς τον στὴν ἀπαγγελία καὶ τὴν στασιμότητά τοῦ κόβουμε τὰ φτερά καὶ γεμίζουμε καὶ τὸ θέατρο μὲ τὴν κατὰθλιψη ποὺ προκαλεῖ ἡ μονοτονία καὶ ἡ πλῆξη, ὅταν λογαριάσουμε πὼς στὰ περισσότερα χορικά ὁ λόγος ἀναφέρεται συχνὰ σὲ μῦθους, ποὺ εἶναι ἄγνωστοι στὸν σημερινὸν θεατῆ.

Ἡ μουσικὴ «ὑπόκρουση», ποὺ μ' αὐτὴν ἐζήτησαν νὰ σπᾶσουν τὴν μονοτονία, εἶναι γιὰ μᾶς ἀπαράδεκτη, γιὰτὶ εἶναι τρόπος νόθος, κι ἄς

τὸ συνειθίζουμε ὄχι μόνον σὲ σχολεῖα καὶ συλλογούς, παρὰ συχνὰ καὶ καλλιτέχνες. Ἀπαγγελία μὲ μουσικὴ ὑπόκρουση εἶναι φανταχτερὴ σαλάτα γιὰ ἀνίδεους, ποὺ τὴν καταπίνουν χωρὶς νὰ εἶναι σὲ θέση νὰ βεβαιώσουν ἂν τοὺς ἄρεσε καὶ γιατί. Ἡ ἐντύπωση εἶναι κωμική, καὶ τόσο περισσότερη, ὅσο μὲ πλεονάζει ἡ σοβαρότητα ἔχει γίνῃ αὐτὴ ἡ «πᾶρα φύσιν σύζευξις», γιατί τὸ φυσικὸ εἶναι, ἐφ' ὅσον ἔχουμε μουσικὴ καὶ λόγια, νὰ βάλουμε καὶ τὰ λόγια σὲ τόνους ποὺ εἶναι καὶ αὐτὰ ἤχοι.

Ἄλλοι πάλι ἔβαλαν τὸν χορὸ νὰ κάνει ρυθμικά καὶ μιμητικὰ κινήματα, ὅπως ὁ Ροντήρης καὶ ὁ Καρζῆς, καὶ ὁ Γαλλικὸς θίασος τῆς Σορβόνης. Αὐτὰ τὰ κινήματα τοῦ χοροῦ εἶναι ἓνα βῆμα πρὸς τὴν ὄρχηση, ἀλλὰ εἶναι μόνον τὸ σκέδιο τοῦ σωστοῦ νὰ γίνῃ. Τὸ περισσότερο τὰ κινήματα αὐτὰ ἦσαν αὐθαίρετα ἢ ὑποτυπώδη, καὶ ἀρκετὰ γελοῖα, «πάνω νὰ χεράκια κάτω τὰ χεράκια», σχήματα γεωμετρικά, τρίγωνα, ὀρθογώνια, σπείρες, ποὺ ὅσο καὶ ἂν γινόντουσαν ρυθμικά, μαλλιοτραβιόντουσαν μὲ τὰ λόγια ποὺ λέγανε, πολὺ ἄσκημα. Ἀλλὰ ἂς προσεχτεῖ πῶς αὐτὰ τὰ «σχήματα» εἶναι γραφικά, ἐνῶ ὁ χορὸς εἶναι πλαστικός.

Τὰ λόγια εἶναι τὸ ἀγκάθι τοῦ χοροῦ. Μουσικὴ καὶ χορὸς παντρέονται πολὺ φυσικά, ἐπειδὴ κινήματα καὶ ἤχοι ἐνώνονται αὐτόματα σὲ αἰσθητικὴν ἑνωση. Ὅταν ὅμως μπεῖ τρίτος καὶ ὁ λόγος, ποὺ ἔχει νοήματα, ὑποχρεώνει καὶ τ' ἄλλα δυὸ νὰ συμμορφωθοῦν μὲ τὰ νοήματα, καὶ ἐδῶ μπαίνει ἀμέσως τὸ ἐρώτημα : τί μουσικὴ καὶ τί χορὸς θὰ συνοδέψῃ αὐτὰ τὰ λόγια ; Μπορεῖ ὁ χορὸς νὰ λέει : «Ἄλλ' ὦ μοῖρες μεγάλες, ἂς δόσῃ ὁ Θεὸς ἓνα τέλος καλὸν καὶ νὰ σηκώνῃ τὸ ποδάρι του στὸν ἀέρα ; (1).

Τὰ νοήματα ποὺ ἔχουν τὰ χορικά, ἔξω ἀπὸ τὴ λογικὴ τους ἰδέα ἔχουν καὶ τὴν ἰδέα τὴν αἰσθητικὴ καὶ αὐτὴ ἡ αἰσθητικὴ ἰδέα τῶν χορικών ἔχει ἄμεση σχέση μὲ τὰ βήματα καὶ τὰ κινήματα τῶν σωμάτων, μόνον ποὺ χρειάζεται ἄξιος καλλιτέχνης γιὰ νὰ τὴν βρεῖ αὐτὴν τὴν σχέση. Ἐνὰ πνεῦμα πρέπει νὰ καταπιαστῇ νὰ συνθέσῃ καὶ τὴ μουσικὴ καὶ τοὺς χορούς γιὰ τὰ χορικά, καὶ τὸ πνεῦμα αὐτὸ πρέπει νὰ συνεργαστεῖ καὶ νὰ συμφωνήσῃ καὶ μὲ τὸν σκηνοθέτη, εἴτε γενικὸν ἐρμηνευτὴ στὸν τρόπο τῆς προσαρμογῆς καὶ τὴν γενικὴ τεχνολογία.

Ἐνὰ σταθερὸ βῆμα ἔκαμε ἡ Εὐὰ Σικελιανοῦ, ποὺ ἔβαλε τὸν χορὸ νὰ χορέψῃ συρτὸ στὴν ἀρχή, (στὴν ἀρόδο), τοῦ Προμηθέα, στοὺς Δελφούς. Τόσο μόνον, ἀλλ' αὐτὸ ἦταν ἀρκετὴ χαλαράδα γιὰ νὰ ἰδοῦν ὡς οἱ θεατρικοὶ ἄνθρωποι, ποὺ ἀκόμη δὲν θέλησαν νὰ τὸ ἰδοῦν. Οὕτῃ ἡ Εὐὰ Σικελιανοῦ ὁλόκληρωσε αὐτὴν τὴ λύση, παρὰ ξέπεσε καὶ αὐτὴ στὰ κινήματα «πάνω τὰ χεράκια, κάτω τὰ χεράκια». Κι αὐτὸ γιατί τὴν ἰδέα δὲν τὴν πῆρε ἄμεσα ἀπὸ τὴν σημερινὴ ζωὴ, ἀπὸ τοὺς λαϊκοὺς χορούς τοῦ Ἑλληνικοῦ λαοῦ, παρὰ, ἔμμεσα, ἀπὸ εἰκόνες ἀρχαίων ἀγγείων, ποὺ παρασταίνουν χορευτές. Σ' αὐτὰ παρατήρησε κάτι ποὺ τῆς ἐφάνηκε σημαντικόν, τὴν χορευτικὴ κίνησι μὲ τὸ σῶμα φάτσα καὶ

1. Τὴν ἐρώτησι μοῦκανε ὁ μακαρίτης Φ. Πολίτης σὲ γράμμα του. Εἰ-
χαμε ἀλλολεγραφήσει κάποτε γι' αὐτὰ τὰ ζητήματα.

στούς λαϊκούς Έλληνικούς χορούς τούς τραγουδιμένους, στά μέλη τους, τίς μελωδίες τους καί τόν τρόπο πού τραγουδιόνται καί γίνονται αντιληπτά τά λόγια από όλους τούς θεατές γύρω, αὐτοί οἱ δύο, ἂν ἔχουν τάλαντο ἰκανό νά νιώσει τήν τραγωδία, θά μπορούσαν μέ στενή συνεργασία νά συνθέσουν τήν κατάλληλη μουσική καί τόν κατάλληλο χορό γιά τά χορικά. "Υστερα ἡ καλή ἐκτέλεση αὐτῶν θανάσιζήτημα καλῶς ἐξασκημένων χορευτῶν καί τέτοιους, ὅπως καί ὑποκριτές, θά μπορέσει ἴσως νά ἐτοιμάσει τό Ἐθνικό Θέατρο καί σίγουρα ὁ ὀργανισμός ἀρχαίου θεάτρου, ἂν συσταθεῖ.

Σχετικά μέ τόν τρόπο πού πρέπει νά μπαίνει ἡ μελωδία στούς στίχους καί νά τραγουδιέται ἡ γλώσσα μας, γιά νά ἀκούγονται καθαρά τά λόγια, σ' ἐμάς ἐδῶ εἶναι, ἔξω ἀπό τίς ἄλλες δυσκολίες τίς γνωστές, πού εἶναι κοινές σ' ὅλες τίς γλώσσες, κι ἡ δυσκολία πῶς οἱ περισσότεροί γραμματισμένοι ἔχουν χάσει τό σωστό αἶσθημα τοῦ τονισμοῦ, ὅταν ἔχουν ἀκηθεῖ στήν ἀνάγνωση μέ τούς τόνους πού συνειθίζουμε νά βάζουμε στά γραπτά καί πού αὐτοί δείχνουν τόν τυπικόν, τόν γραμματικόν τονισμό τῶν λέξεων, καί ὄχι τούς ποικίλους τονισμούς πού παίρνει ἡ κάθε λέξη μέσα στή φράση.

Στά ἐκκλησιαστικά ᾠσματα, στά λαϊκά τραγούδια, στά κάλαντα, παρατηροῦμε πῶς τά λόγια ντύνονται τό μέλος καί γίνονται ἕνα σῶμα, μιᾶ νέα μορφή πού ἔρχεται πιά στήν μνήμη μαζί λόγια καί μέλος, ἀκριβῶς ὅπως γίνεται μέ τά γνώριμά μας πρόσωπα, πού οἱ μορφές τους μᾶς παρουσιάζονται ντυμένες, ὅπως τά βλέπουμε καθεμέρα, καί παραξενευόμαστε ὅταν τούς βλέπουμε γδυτούς. Βέβαια εἶναι ἀναλογία ἀνάμεσα ντυμένον καί γδυτόν, καί συχνά τό σῶμα ἔχει ἔντονα χαρακτηριστικά, ὁ ἀθλητής, ὁ ξερακιανός, ὁ καμπούρης, ἡ χοντρή, κλπ., καί δέν ἀφομοιώνονται πάντα μέ τήν φορεσιά. Τό ἴδιο καί πολλά λόγια μέ τό μέλος.

Αὐτά πού λέμε ἐδῶ εἶναι τόσο αὐτονόητα, κι ὅμως δέν ἐφαρμόστηκαν στίς διάφορες παραστάσεις τραγωδιῶν πού εἶδαμε. Φαίνεται ἔλειψε ὡς τώρα ἡ ἀρμονική συνεργασία τῶν διαφόρων καλλιτεχνῶν, μουσουργῶν, χοροδιδασκάλων καί σκηνοθετῶν, ἡ δέν μπόρεσε ἀκόμη αὐτήν τή δουλειά νά τήν καταπιαστεῖ ἕνας, πού νά συγγεντρώνει αὐτά τά προσόντα, πού νά εἶναι δηλαδή ὁ ἴδιος καί σκηνοθέτης καί χοροδιδάσκαλος καί μουσουργός, ἄξιος τῆς τραγωδίας.

"Ὅσον ἀφορᾷ τόν τρόπο πού πρέπει νά προφέρονται τά λόγια γιά νά φτάνουνε ὅλα καί ἀκέρια στ' ἀφτιά ὅλων τῶν θεατῶν καί νά μὴ χάνεται τό νόημα, σ' αὐτό πρέπει νά προσεχτοῦν δύο τρόποι πού μεταχειρίζεται ἡ Ἐκκλησία, (πού ἔχει ἐπίσης νά μιλήσει καί νά ψάλλει σέ μεγάλο πλῆθος). Πρῶτα, ὁ τρόπος πού μελίζουν τά λόγια οἱ μελοποιοί, πού ἡ μουσική ὄχι μόνον δέν μειώνει παρὰ δυναμώνει τήν ἐκφραση, προσέχοντας πάντα νά τονίζει ὅπως πρέπει, στούς σωστούς τόνους ἕναν ἢ περισσότερους, πού ἔχει ἡ κάθε λέξη, καί δεύτερα, τά ἀπαγγελτικά ἢ «ρεσιτατίβα» ὅπως γίνεται μέ τόν Ἀπόστολο καί τό Εὐαγγέλιο. Ἐπίσης τά λεγόμενα χύμα, δηλαδή μέ ἀπαγγελία μελωδική, ὅπως τά τυπικά λεγόμενα, οἱ μακαρισμοί κ.λ.π.

Ἐπίσης ἡ ἀκολουθία τοῦ Ἑσπερινοῦ, τοῦ Ὁρθρου, τῆς Λειτουργίας, ἡ ἀκολουθία τῶν Παθῶν μέ τόν Ἐπιτάφιο καί τήν Ἀνάσταση (πού

τὸ πρόσωπο προφίλ. Ἡ κίνηση αὐτὴ εἶναι τυπικὴ στοὺς κυκλικούς χορούς, ὅπως εἶναι ὁ συρτός, ὁ τσάμικος, ἡ τράτα κ.λ.π., ἐπειδὴ εἶναι κίνηση μὲ τὸ πλευρό. Μιὰ σειρὰ ἀπὸ πρόσωπα χεροπιασμένα μπορεῖ νὰ κινηθεῖ ἐμπρὸς ὀπίσω κατὰ τὴν ἔννοια τῆς φάλαγγας, δηλαδὴ τὴν κατεύθυνση τοῦ μπροστινοῦ ἢ τοῦ τελευταίου (ἐσώγυρου) κι ἔτσι σαλεύει ὁ συρτός ἢ ὁ τσάμικος, ὅπου τὸ κάθε πρόσωπο κινεῖται μὲ τὸ πλευρό καὶ τὸ σῶμα του εἶναι φάτσα καὶ τὸ πρόσωπό του προφίλ.

Ὁ κυκλικὸς χορὸς κινεῖται κι ἐμπρὸς ὀπίσω κατὰ τὴν ἔννοια τῆς παράταξης καὶ μπορεῖ νὰ κάνει καὶ πολλὰς ἄλλες κινήσεις ὅταν μοιράζεται ἢ ἀφίνουν οἱ χορευτὲς τὰ χέρια καὶ κάνουν φοῦρλες ἢ μιμητικές χειρονομίες καὶ καμώματα. Δείγματα ἔχουμε τὶς χειρονομίες καὶ τὰ κινήματα τοῦ μπροστινοῦ, εἴτε ἀντρας εἶναι εἴτε γυναίκα, καθὼς καὶ ὄλων τῶν χορευτῶν, ὅταν κάνουν θρῆνο εἴτε ἄλλα, περιπατῶν χτικὰ καὶ κωμικὰ, ὅπως σὲ πολλοὺς λαϊκοὺς χοροὺς ἀποκρηάτικους.

Οἱ Ἑλληνικοὶ λαϊκοὶ χοροὶ εἶναι πολλοὶ καὶ πλούσιοι σὲ βηματισμοὺς καὶ φιγοῦρες. Δυστυχῶς ἡ παραμέληση ὁλοένα νεκρώνει καὶ ἀχρηστεύει αὐτὸν τὸν πλοῦτο. Τελευταῖα καὶ στὰ πρὶ ἀπόμερα χωριὰ μπαίνουν οἱ μοντέρνοι χοροὶ κι οἱ παλhoὶ ξεχνιόνται. Στὰ κέντρα, τοὺς παλhoὺς τοὺς παράτησαν ὁλότελα, ἢ κι ἂν τοὺς χορεύουν, τοὺς χορεύουν ἀπλουστεμένους μὲ χοντροκοπιά. Γὸ ἴδιο καὶ στὰ σχολεῖα. Κι ὅμως τίποτα δὲ θὰ μπορούσε νὰ βάλει σὲ κίνηση τὸν χορὸ τῆς τραγωδίας. Γιατὶ ὁ χορὸς τῆς τραγωδίας εἶναι χορὸς μὲ κυκλικὴν κυρίως κίνηση, ὅπως τὸ φανερώνει ἡ θέση του στὴν ὀρχήστρα τοῦ ἀρχαίου θεάτρου καὶ μὲ τοὺς χορευτὲς τὸ περισσότερο χεροπιασμένους, ὅπως τὸ ἀπαιτεῖ ἡ ἀνάγκη νὰ φαίνεται πὼς κινεῖται καὶ δρᾷ καὶ συνδιαλέγεται σὰν μιὰ πολυπρόσωπη μονάδα. Καὶ τὰ τραγούδια τοῦ Ἑλληνικοῦ λαοῦ, τὰ χορευτικά, εἶναι τὸ πλεῖστο ἡρωϊκὰ ἢ μυθικὰ, ἀληθινὲς τραγωδίες, ὅπως τὰ κλέφτικα, οἱ παραλογές κ.λ.π.

Τελευταῖα στὶς παραστάσεις τοῦ ἀρχαίου δράματος τοῦ Ἑθνικοῦ Θεάτρου ἔγιναν κάτι σπασμωδικὰ κινήματα πρὸς τὸ σωστό, δηλαδὴ ὁ χορὸς νὰ τραγουδήσει καὶ νὰ χορέψει, χωρὶς νὰ καταφέρουν οὔτε τὸ ἓνα οὔτε τὸ ἄλλο. Ὁ ὀργανισμὸς τοῦ Ἑθνικοῦ Θεάτρου εἶχε ὅλα τὰ μέσα ἢ ὥφειλε νὰ τ' ἀπαιτήσῃ γιὰ νὰ βαλθεῖ κάποτε στὰ σοβαρὰ νὰ ἐτοιμάσῃ χορὸ πού νὰ τραγουδάει καὶ νὰ χορεύει, σὲ ὀρχήστρα θεάτρου, δηλαδὴ νὰ τραγουδάει καὶ νὰ χορεύει μὲ τρόπο πού τὰ λόγια του καὶ τὰ κινήματά του νὰ δίνουν τὴν ἐντύπωση τῆς ὑψηλῆς σύνθεσης πού εἶναι τὰ χορικά (ὅπως καὶ τὰ κλέφτικα) καὶ συνάμα νὰ φαίνονται καὶ ἀκούγονται καθαρὰ ἀπὸ ὅλους τοὺς θεατές. Ὁ χορὸς τῆς τραγωδίας πρέπει νὰ τραγουδάει καὶ νὰ χορεύει μὲ καλλιτεχνικὴν ἐπίδοση, ἐνότητα καὶ δύναμη, ὅση ἔχουν καὶ τὰ χορικά τῆς τραγωδίας πού θὰ χορέψει.

Ὁ χοροσυνθέτης, πού ἔξω ἀπὸ τὴν γενικὴ χορευτικὴ του κατάρτιση, θάχε καταγίνει στοὺς Ἑλληνικοὺς λαϊκοὺς χοροὺς καὶ θάχε προσέξει κι ἐκείνους πού χορεύονται μὲ τραγούδι κι ὄχι μὲ ὄργανα μόνον, καὶ θάχε μάθει τὴν ἀλφαβήτα καὶ τὴν προπαίδεια τῆς χορευτικῆς ἐκφραστικῆς κίνησης στοὺς κυκλικούς χοροὺς κι ὁ μουσικοσυνθέτης πού, ἔξω ἀπὸ τὴν γενικὴ μουσικὴ του κατάρτιση θάχει ἐντρυφήσει

κι αυτά έχουν την καταγωγή τους από τον πρόγονο της τραγωδίας) θά πρέπει να προσεχτοῦν ξεχωριστά από τούς καλλιτέχνες που θά καταγίνουν με αυτό τὸ θέμα.

Συμπερασματικά, σέ θέατρο νέο σημερινό, βασισμένο ἀρχιτεκτονικά στὰ δύο επίπεδα, (ἢ καὶ περισσότερα) γιὰ τὴ σκηνή καὶ τὴν ὀρχήστρα καὶ στὸ κοῖλον γιὰ πέντε ὡς δέκα χιλιάδες θεατές, ὀπλισμένο με ὅλα τὰ νεώτατα φωτιστικά, ἡχητικά καὶ κινητικά μηχανήματα, με ὑποκριτές με μεγάλα σώματα καὶ φωνές, ἐξασκημένους γιὰ νὰ παίζουν ντυμένοι σὰν κοῦκλες..καὶ χορευτές γυμνασμένους στοὺς Ἑλληνικοὺς χοροὺς καὶ τὸ μονόφωνο εἴτε πολύφωνο τραγοῦδι, ἀλλὰ με τρόπο πού νὰ μὴν χάνεται οὔτε συλλαβὴ ἀπὸ τὸν λόγο συνθεμένο, με χορευτικά καὶ μιμητικά κινήματα συνθεμένα ἀπὸ μουσικοσυνθέτη ἀναθρεμένο με τὴν παλαιὰ καὶ λαϊκὴ μουσική, με σκηνοθέτη πού νὰ ἔχει εἰδικευθεῖ στὸ παίξιμο τῆς κούκλας, ἱκανὸν νὰ ἐναρμόνισι ὅλα αὐτὰ με τὸ πνεῦμα τῆς τραγωδίας, τότε θὰ μπορέσουμε νὰ ἔχουμε μιὰ ἀληθινὰ ἐπιβλητικὴ παράσταση τῆς Ἀθηναϊκῆς τραγωδίας, γιὰ θεατὲς σημερινούς.

Ἄς προσθέσουμε πῶς κρίνουμε ἀπαραίτητο μιὰ τέτοια παράσταση νὰ προλογίζεται μ' ἕναν ἀνάλογο πρόλογο, σὲ λίγους στίχους πού μπορεῖ νὰ τὸν ἔχει κάμει κι ὁ μεταφραστής, νὰ πληροφορεῖ τὸ κοινὸν γιὰ τὴν ὑπόθεση τῆς τραγωδίας πού θὰ παιχτεῖ καὶ γιὰ τοὺς ἀρχαίους ἄγνωστους μύθους. Αὐτὰ μπορεῖ νὰ τὰ διαβάσει ὁ θεατὴς στὸ πρόγραμμα, ἀλλ' εἶναι καλῆτερα ν' ἀπαγγελοῦν στὴν ἀρχὴ με τὸ ἴδιο «μουσικὸ» ὕφος πού θὰ ἔχει ὅλη ἡ παράσταση.

B. ΠΩΤΑΣ



P. KORIN

ΠΟΡΤΡΑΙΤΟ ΤΟΥ ΜΑΞΙΜ ΓΚΟΡΚΥ

Η ΚΟΡΗ ΚΙ' Ο ΧΑΡΟΣ

ΜΠΑΛΛΑΝΤΑ ΤΟΥ ΜΑΞΙΜ ΓΚΟΡΚΥ (1868 - 1936)

I

Ἐγύριζ' ἓνας τσάρος ἀπ' τὴν ἐκστρατεία
Ἐγύριζε, μὲ τὴν καρδιά βαρειά καὶ λυσοδαγκωμένη.
Πίσω ἀπὸ τὰ κλαδιά ἐνοῦ δέντρον, νάτος ποὺ ἄκουσε...
Μιὰ κορασιά γελοῦσε, ὅλο γελοῦσε.
Ἐξαλλος καὶ σουφρώνοντας τὰ ροῦσα φρύδια του,
Ὁ τσάρος σπηρουνίζει τ' ἄλογό του,
Σὰ σίφουννας ζυγώνει τὴν κοπέλα
Καὶ σκούζει δυνατὰ βροντώντας τ' ἄρματα του.
Τὸ χιτῆνος ἀφρίζει: «Τί ἔχεις,
Τί ἔχεις μωρή, ποὺ δείχνεις τὰ δόντια σου;
Μὲ νίκησε ὁ ἐχθρός μου.
Ἐχάθηκε ὅλος ὁ στρατός μου.
Αἰχμαλωτίσαν τοὺς μισοὺς ἀπὸ τοὺς εὐγενεῖς μου,
Ἐγώ, γυρίζω. Καὶ θ' ἄρματώσω καινούριο ἄσκέρι.
Εἶμαι ὁ τσάρος σου, στὸν πόνο βουτηγμένος καὶ ταπεινωμένος
Κι' ἔρχεσαι σὺ νὰ μὲ περιγελάσεις! Τὸ ἡλίθιο γέλιο σου!»
Τὸ μπουστο σιάζοντας στὸ στήθος της
Ἡ κορασιά στὸν τσάρο ἀπαντάει:
"Αἰ, πατερούλη, στὸ καλὸ, ἐγὼ μιλάω μὲ τὸν ἀγαπημένο μου
Θεὸ νάτανε καλότερα νὰ μᾶς ξεφορτωθεῖς.
Σὰν ἀγαπάει κανεῖς, δὲν ἔχει πιά μυαλὸ
Γιὰ νὰ σκεφετῇ τοὺς τσάρους.
Δὲν τοῦ περσέβει καὶ καιρὸς νὰ κουβεντιάξει μὲ τοὺς τσάρους
Ὁ ἔρωτας καμμιὰ φορὰ καίγεται πὺλ γοργὰ
Ἄπ' ὅτι λιώνει ἓνα κεράκι στὸ ρημοκκλήσι τοῦ Θεοῦ.

Ὁ τσάρος ἔφριξε, ἡ λύσσα τὸν ταράζει,
Τοὺς δουλικοὺς βαρῶνους του διατάζει:
Ἐμπρός! Ρίχτε μου αὐτὴν τὴ βρῶμα στὸ μπουντροῦμι
Ἡ κάλλιο ἀκόμα πνίχτε τὴν ἀμέσως.
Μὲ στόματα τεράτων ποὺ μορφάζουν,
Οἱ καβαλάρηδες κι' οἱ ἄρχοντες τοῦ τσάρου
Ριχτῆκαν στὴν κοπέλα σὰ δαιμόνια!
Ἢ κόρη ἀπαρτήθηκε στὴν ἀγκαλιὰ τοῦ Χάρου.

II

Ὑποταγμένος στοὺς κακοὺς ὁ Χάρος εἶναι πάντα
 Μὰ κείνη τὴν ἡμέρα, δὲν εἶχε διόλου κέφι
 Γιατί, πραγματικά, τὴν ἀνοιξή ὁ σπόρος τῆς ζωῆς
 Καὶ τῆς ἀγάπης σκάει καὶ μὲς στὸ Χάρο ἀκόμα, τὸν παλιόγερο.
 Εἶν' βαρετὸ νὰ ἐμπορεύεσαι ὀλοένα σαπισμένε σάρκες,
 Νὰ βάνεις τέρμα στὶς ἀρρώστειες,
 Βαρύνεσαι νὰ μετράς τὸ χρόνο μὲ ἀγωνίες.
 Θὰ προτιμοῦσες μιὰ σταλιά νὰ ζήσεις τὴ ζωὴ σου.
 Πρὶν ἅπ' τὸ θαντεβοῦ τους τ' ἀναπόφευχτο οἱ ἄνθρωποι
 Λέ νιώθουν ἄλλο ἅπ' ἀνατριχίλες καὶ ἀπὸ φόβο ἀλλόκοτο.
 Τὶς πλάτες του γυρίζει ὁ Χάρος στὴν ἀνθρώπινη τρεμουῖα.
 Σώνουνε πὰ οἱ τάφοι, φτάνουν τὰ κοιμητήρια!
 Πάνου στὴ βρώμικη καὶ ἀρρωστιάρα γῆ
 Ὁ Χάρος ἐχτελεῖ τὸ ἄχαρο καθήκον του ὅσο μπορεῖ καλύτερα
 Οἱ ἄνθρωποι, οἱ κακόμοιροι, πιστεύουν πὼς ὁ Χάρος εἶναι ἄχρησ-
 [στος.

Αὐτὸ κατάκαρδα τὸν θλίβει.
 Τ' ἀνθρώπινο κεφάλι μας τὸν κάνει ἔξω φρενῶν.
 Καὶ κάπου κάπου, μὲς στὴ λύσσα του, ἀρπάζει ἀπὸ τὸν κόσμο
 Ἐκείνους ποὺ δὲ θάπρεπε.
 Σὰν ἐραστής τῆς Κόλασης, ἔτσι δὲν εἶναι,
 Θὰ μπόρηγε μ' ὅλην τὴν ἀνεσή του νὰ ρουφάει τὴ φωτιά της
 Καὶ νὰ στενάξει ἀπὸ πόνο ἐρωτικὸ
 Ἀνάμεσα στὶς μπουκλές ἀπὸ φλόγες τοῦ θηλυκοῦ τοῦ Σατανᾶ τὸν ὄμο.

III

Ἡ κορασὶὰ στέκεται ὀρθὴ μπροστὰ στὸ Χάρο.
 Καρτέραγε, ἀτάραχη, τὸ τρομερὸ του χτύπημα
 Ἀλλὰ ὁ Χάρος μουρμουρίζει καὶ ἀρχίζει τρυφερότητες στὸ θῦμα του:
 —Στὸ λόγο τῆς τιμῆς τοῦ Χάρου, κρῖμα σὰ νειῶτα σου!
 Γιατὶ λοιπὸν νάχεις φερθεῖ στὸν τσάρο ἄπρεπα;
 Γ' αὐτὸ μονάχα, κοπελιά μου, θὰ πεθάνεις!
 Νὰ μὴ σκλητίζεσαι, λέει ἡ κόρη,
 Γιατὶ νὰ σκλητιστεῖς γιὰ μένα;
 Γιὰ πρώτη μου φορὰ, μ' ἀγκάλιαξε ὁ ἀγαπημένος μου
 Κάτου ἀπὸνα πράσινο κλαρί.
 Εἶχα λοιπὸν μυαλὸ γιὰ νὰ σκεφτῶ τὸν τσάρο:
 Ναί, ἀλλ' ἄλλοίμονο! ὁ τσάρος εἶχε χάσει τὸν πόλεμο.
 Τότε, εἶπα, στὸν τσάρο:
 Ἄσε στὸ καλὸ, Πατερούλη, ξεφορτώσου με.
 Ἀν τοῦ ἀσχημοσύνησα, ἔτσι δὲν εἶναι,
 Ἀλλά, βλέπεις, τὰ πράγματα πήρανε δρόμο ἄσχημο.

"Ε λοιπόν! Καὶ τί! Κανείς δὲ θὰ γλυτώσει ἀπὸ τὸ Χάρο.
 Νά. Θὰ πεθάνω προτοῦ νάχω
 Ἀγαπήσει ἀληθινά.
 Χαρούλη! "Αχ! "Ασε με, ἡ καρδιά μου στὸ ζητάει,
 "Ω! "Ασε με ν' ἀγκαλιαστοῦμε, ἀκόμα μιὰ φορά!
 Παράξεν' ἦταν γιὰ τὸ Χάρο, ἐτούτη ἡ παράκληση.
 Ποτὲ δὲν τοῦχαν κάνει παρόμοια παρακάλια!
 Στοχάζεται: «Μὲ τί θὰ ζήσω
 "Αν ξαφνικά σταμάταγαν οἱ ζωντανοὶ ν' ἀγκαλιάζονται;»
 Σὰ ζεσταθήκανε στὸν ἀνοιξιάτικο ἥλιο τὰ γέροντα τὰ κόκαλά του
 Ὁ Χάρος λέει, καὶ τὰ μάτια του μαγεύουνε τὸ φίδι:
 —Τράβα, κοπέλα μου, ἀγκάλιασέ τον, κάνε γρήγορα,
 Ἡ νύχτα ν'αὶ δική σου, τὴν αὐγὴ θὰ πεθάνεις.
 Καὶ κάθεται σ' ἓνα κοτρώνι, καρτερεῖ.
 Τὸ φίδι γλύφει τὸ δρεπάνι μὲ τὴ γλῶσσα του.
 Τὴν κορασιά τὴν πιάνουνε λυγμοὶ εὐτυχίας
 Πήγαινε, τρέχα γρήγορα! μουρμούριζε ὁ Χάρος.

IV

Ὁ ἀνοιξιάτικος ἥλιος τὸν χαϊδολογᾷ καὶ τὸν ζεσταίνει.
 Ὁ Χάρος ἔβγαλε τὰ στραβοπατημένα του οκαρλίνα,
 Ἐπλάγιασε πάνου στὴν πέτρα κι' ἀποκοιμήθηκε.
 Ὁ Χάρος εἶδε ἓν' ἄσχημ' ὄνειρο.
 Εἶδε ὅτι ὁ Κάϊν ὁ πατέρας του
 Κι' ὁ Ἰσαριώτης, ὁ μακρυνὸς του ἀπόγονος,
 Γέροντα παραγερασμένοι, νὰ σκαρφαλώνουν στὸ βουνὸ
 Σὰ φίδια ποὺ σουρνόνται ἀπαλά.
 Κύριε! θρηνοῦσε ὁ Κάϊν μὲ φωνὴ ντροπιασμένη
 Καὶ τὰ θαμπὰ του μάτια πρὸς τὸν οὐρανὸ στρεφόσαν.
 Κύριε! παρακαλοῦσε ὁ Ἰούδας ὁ κακὸς
 Λίγως ν' ἀνασηκῶναι ἀπὸ τὴ γῆ τὰ μάτια του.
 Πάν' ἀπὸ τὰ βουνά, μέσα σὲ μιὰ νεφέλη πορφυρένια,
 Ὁ Κύριος, ὁρθὸς, διάβαζ' ἓνα βιβλίο.
 Ἦταν ἓνα βιβλίο γραμμένο μ' ἀστέρια:
 Ἕνα μονάχα φύλλο, ὁ Γαλαξίας!
 Λίγο ψηλότερ' ἀπὸ τὸ βουνό, δεξιότερα ὁ Ἀρχάγγελος
 Κρατοῦσ' ἓνα δεμάτι ἀστραπὲς μὲς στὸ λευκὸ του χέρι
 Καὶ λέει μ' αὐστηρότητα στοὺς δυὸ προσκυνητές:
 Πίσω! Ὁ Κύριος δὲ θὰ σᾶς δεχτεῖ!
 Μιχάλη! ἔκανε παραπονιάρικα ὁ Κάϊν
 Τὸ ξέρω, ἡ ἁμαρτία μου δὲν ἔχει μετρημὸ,
 Ἐγέννησα τὸ δολοφόνου τῆς ἀγνῆς Ζωῆς,
 Εἶμαι ὁ πατέρας τοῦ καταραμένου Χάρου.
 Μιχάλη! ἔλεγε ὁ Ἰούδας
 Ἐγώ, ξέρω πῶς εἶμαι πιὸ ἔνοχος ἀπὸ τὸν Κάϊν

Γιατί παρέδωσα στὸν ἄτιμον τὸ Χάρο
τὴν ἴδια τοῦ Θεοῦλη τὴν καρδιά, πάναγνη σὰν τὸν ἥλιο.
Κι οἱ δύο τοὺς ἠρηνολόγαγαν :
Μιχάλη! "Ω! "Ας εὐδοκήσῃ ὁ Κύριος νὰ μᾶς πεῖ
Μιά λέξη μοναχά, μιὰ λέξη εὐσπλαχνίας,
Γιατί δὲν ἱκετεύουμε πὰ τὴ συχώρεση.
Κι ὁ "Αρχάγγελος ἀπάντησε γλυκά :

Τούχω μιλήσῃ κιόλας τρεῖς φορὲς γιὰ σᾶς.
Τὶς δυὸ φορὲς ὁ Κύριος δὲν εἶπε τίποτα.
Τὴν τρίτη, λέει κουνώντας τὸ κεφάλι : «Μάθε το
Ἐνόςω ὁ Χάρος θὰ σκοτώνει κι' ἓνα μονάχα ζωντανό,
Μήτε γιὰ τὸν Ἰούδα μήτε γιὰ τὸν Κάιν συχώρεση καμμιὰ
"Ας πᾶνε νὰν τοὺς χωρῆσει ὅποιος μπορῆσει
Γιὰ πάντα νὰ νικήσῃ τὴ δύναμη τοῦ Χάρου».
Τότενες ὁ Προδότης κι' ὁ "Αδερφοχτόνος
Οὐρλιάξαν καὶ μουγγρίξανε,
Κι' ἀγκαλιασμένοι τοὺς κυλήσανε
Στὸ βορβορώδη βάλτο στοῦ βουνοῦ τὸ ρίζωμα.
Κάτου ἐκεῖ, μέσα στὸ βοῦρκο, τὰ πνεύματ' ἀπ' τὰ ἔγκατα τῆς γῆς,
Οἱ διαβολάκηδες καὶ οἱ δαιμόνοι χοροπηδάγαν φρενιασμένοι
Ἐφτύναν τὸν Ἰούδα καὶ τὸν Κάιν
Μὲ φλόγες ἀπὸ βοῦρκο θαλασσιές.

V

"Ο Χάροντας ἐξύπνησε σὰ βάρεσε ἡ καμπάνα μεσημέρι.
Κοιτάει! Ἡ κόρη πουθενά!
Ἀκόμα μισοκοιμισμένος, ὁ Χάρος μουρμουρίζει : Ξεδιάντροπη!
Ἡ νύχτα ὀλόκερη δὲ σ' ἔφτανε!
Καὶ πάει νὰ κόψῃ ἓναν ἡλιάνθο πίσω ἀπὸ τὸ φράχτη,
Τὸ μυρίζει... Θαυμάζει πού ἡ ἡλιαχτίδα
Στολίζει μὲ τὴ ζωντανή της φλόγα τὸ φύλλο τοῦ κλαδιοῦ
Καὶ τὸ μεταμορφώνει σὲ τάληρο.
Γυρίζοντας κατὰ τὸν ἥλιο, ἀρχίζει ξάφνου τὸ τραγοῦδι
Χαμηλόφωνα, μὲ τὴ φτωχὴ ρινόφωνη μιλιὰ του :
"Ασπλαχνα, μὲ τὸ χέρι τοὺς,
Οἱ ἄνθρωποι σκοτώνουνε τὸ διπλανό τοὺς.
Τὸν θάφτουνε, καὶ ψέλνουν
«Οἱ ἄγγελοι ἄς πάρουν τὴν ψυχὴ του!»
Μυστήρια πράματα.
Ὁ τύραννος χτυπάει τοὺς ἀνθρώπους καὶ τοὺς κνηγάει.
Μὰ σὰν ψοφήσῃ κι' ἀπατός του, μὲ τὴν ἀριὰδα του,

Τὸν θάφτουνε: Τὸ ἴδιο ρεφραίν!
Γιὰ τοὺς τίμιους, γιὰ τοὺς κλέφτες,
Μὲ τὸν ἴδιο πάντα πόνο
Ψέλνει ὁ θλιβεροῦς χορὸς:
«Οἱ ἄγγελοι ἄς πάρουν τὴν ψυχὴ του!»
Ἡλίθιος, ἀγροῖκος ἢ φαυλόβιος,
Ὅλους τοὺς σκοτώνω μὲ τὸ χέρι μου.
Μὰ κεῖνοι τὸ χαβᾶ τους:
«Οἱ ἄγγελοι ἄς πάρουν τὴν ψυχὴ του!»

VI

Σὰν τὸ τραγοῦδι ἐτέλειωσε, ξαναρχινάει ἡ γκρίνια.
Μιά μέρα ἀκόμα κύλησε!
Μὰ ἡ κοπελλιὰ δὲ γύρισε.
Ἄσχημα πράγματα. Ὁ Χάρος πιά δὲν ἔχει ὄρεξη γιὰ γέλια.
Τὸν φαρμακώνει ἡ ὀργή, φορᾷ τὰ σκαρπίνια του,
Καὶ χωρὶς νὰ καρτερέσει τὸ φεγγάρι,
Ξεκινάει, ἀπειλητικότερος ἀπὸ τὴ θύελλα.
Ὑστερ' ἀπὸ μιὰν ὥρα, ξεχώρισε στὸ χέρσωμα
Κάτ' ἀπὸ μιὰ λεπτοκαρυὰ μαργαριτάροδοροισμένη,
Πάνου στὴ χλόη ἀπὸ σατέν, μέσα στὸ φεγγαρόφωτο,
Τὴν κόρη, ξαπλωμένη, σὰν ἀνοιξιὰτικη θεά.
Καθὼς ἡ γῆς εἶναι γυμνὴ προτοῦ φυτρώσει ἡ χλόη,
Ἡ κοιλιά της ἦταν ἄοπρη καὶ γδυτή, χωρὶς ντροπή,
Καὶ πάνου στὸ μεταξωτό, στὸ ἐλαφίσιο δέρμα της
Ἀστράφτανε τ' ἀστέρια τῶν φιλιῶν.
Δυὸ μαστάρια στὰν ἀστέρια ἀστερώνανε τὰ στήθια της
Κι' ὅμοια μ' ἄστρα, τὰ δυὸ μάτια της ἀγνάντεβαν μὲ γλύκα
Τοὺς οὐρανοὺς, τὸ Γαλαξία πούτανε τόσο ξάστερο.,
Τῆς νύχτας τὸ δρομάκι μὲ τὰ γαλάζια του μαλλιὰ.
Μὲ μάτια πὺν γλυκόπαιζαν ἀνάλαφρες σκιές
Μὲ χεῖλη ὀγρὰ καὶ πορφυρᾶ σὰν τίς λαβωματιῆς
Καὶ τὸ κεφάλι πλαγιαστὸ πάνου στὰ γόνατά της,
Τ' ἄγορι εἶχε κοιμηθεῖ σὰν κουρασμένο ἐλάφι.
Ὁ Χάρος ἀγναντέβει καὶ σιγὰ - σιγὰ ἡ φλόγα τῆς ὀργῆς
Σβένει μέσα στὸ κούφιο του κεφάλι.
Γιατὶ λοιπόν, καινούρια Εὐα,
Ἐκρύπτηκες ἀπ' τὸ θεὸ κάτον ἀπόνει θάμνο;
Ἰδία μ' οὐράνιο ὄχυρὸ στεγάζοντα; τὸν ἐραστή της
Κάτ' ἀπὸ τὸ κορμί της τὸ κατὰσπαρτο μ' ἀστέρια καὶ φεγγάρι,
Ἡ κόρη, θαρραλέα, ἀπαντᾷ:
Στάσου, μὴ μοῦ θυμῶνεις,
Μὴν κάνεις θόρυβο, πρὸ πάντων, μὴν τὸ τροιμάξεις, τὸ φτωχό
Μὴν κάνεις νὰ σφυρίξει τὸ κορτερό δρεπάνι σου!
Ἐρχομαι δίχως χασομέρεια, θὰ πάω κατ' εὐθείαν μὲς στὸν τάφο,

Μὰ τοῦτονε, μὰ τοῦτονε, λυπήσουν τον ἄκόμα !
Ἐγὼ μονάχα φταίω. Πᾶ ἄφησα τὰ περὰς ἡ ὥρα.
Σκεφτόμουννα : Δὲν εἶν' ὁ Χάρος καὶ πολὺ μακρὸν.
Ἄσε με ἄκόμα μιὰ σταλίτσα νὰ τὸν ἀγκαλιάσω
Βρίσκεται τόσο πολὺ κοντά μου.
Καὶ μὲ γιομίζει μὲ χαρά. Γιὰ κοίταξε λιγάκι
Ὅλα ἐτοῦτα τὰ σημάδια ποὺ ἄφησε
Πάνου στὰ δυνάμεις μάγουλα καὶ στὸ λαιμὸ μου !
Κοίταχτα πῶς ἀνθίζουν, φλογισμένες παπαροῦνες !
Ὁ Χάροντας λιγάκι ντροπιασμένος τῆς λέει χαμηλόφωνα :
Θὰ νόμιζε κανένας πῶς ἀγκάλιασες τὸν ἥλιο
Ἀλλά, καθὼς τὸ ξέρεις, δὲν εἶσαι ἡ μόνη,
Ἐχω χιλιάδες καὶ χιλιάδες νὰ θερίσω ἄκόμα
Μάλιστα, ὑπηρετῶ πιστὰ τὸ χρόνο.
Μένουν πολλὰ νὰ κάμω ἄκόμα, κι' ἔχω γεράσει,
Κάθε λεπτὸ μου εἶναι μετρημένο.
Κοπέλα μου, ἐτοιμάσου, ἔφτασε ἡ ὥρα !
Μὰ ἡ κοπελιά, χωρὶς νὰ τὸν ἀκούει :
Γιὰ μένανε, μέσα στὰ μπράτσα τῆς ἀγάπης μου
Μάϊδε οὐρανὸς μάϊδε καὶ γῆς πιά δὲν ὑπάρχουν.
Μιὰ δύναμη ὑπερφυσικὴ γιομίζει τὴν ψυχὴ μου,
Καί, λάμπει στὴν ψυχὴ μου μιὰ ξαστεριά ὑπερφυσικὴ.
Δὲ νιώθω φόβο πιά μπροστὰ στὴ Μοῖρα.
Δὲν ἔχω ἀνάγκη πιά μήτε Θεὸ μήτε κι' ἀνθρώπους !
Ἦ χαρά, σὰν τὸ παιδί, γλυκαίνει τὴν ψυχὴ μου
Κι' ὁ Ἔρωτας, αὐτὸς κυρίως, παραχορτασμένος :
Ὁ χάρος σοβαρὸς, στοχαστικὸς, σωπαίνει :
Ἀδύνατον, πραγματικά, νὰ διακόψω τοῦτο τὸ τραγοῦδι.

Λὲν ὑπάρχει Θεὸς στὸν κόσμον
Ὅμορφότερος ἀπὸ τὸν ἥλιο !
Λὲν ὑπάρχει ἄλλη φωτιά πρὸ θαυμάσια ἀπὸ τὸν ἔρωτα !

VII

Ὁ Χάροντας σωπαίνει. Τὸ τραγοῦδι τῆς κοπέλας
Ἐλυνε τὰ κόκαλά της μὲς στοῦ πόθου τὸ καμίνι,
Ἀκατακίνητο στὸν πάγο καὶ στὸν πυρετό.
Τί θάλεγε στὸν κόσμον ἡ καρδιὰ τοῦ Χάρων,
Ὁ Χάρος, εἶναι ἄγονος μὰ βγήκε ἀπὸ τὸν Ἔρωτα.
Τὸ ἴδιο καὶ σὲ δάφτον ἡ καρδιὰ νικάει τὸ λογικόν.
Καὶ μὲς στὴ σκοτεινὴ καρδιὰ του, εἶναι σπέρματα
Ὀϊκτου, ὀργῆς, θολῆς νοσταλγίας.
Γιὰ κείνους ποὺ ἀγαπᾷ δυνατότερα

Γι' αὐτοὺς ποὺ καίει τὴν καρδιά τους ὑπόκωφη ἀγωνία,
Μουμουρίζει ἐρωτικά, τὴ νύχτα,
Λόγια γιὰ νὰ δοξάσει τὴ χαρὰ τῆς μεγάλης ξεκούρασης.
Ἔ! λοιπόν!, λέει ὁ Χάρος, ἄς γενεῖ τὸ θαῦμα.
Σοῦ ἐπιτρέτω νὰ ζήσεις
Καὶ θὰ μείνω κοντά σου.
Θὰ εἶμαι αἰώνια
Στὸ πλάϊ τοῦ Ἔρωτα.

Ἀπὸ τότενες ὁ Ἔρωτας κι' ὁ Χάρος πᾶν ἀντάμα,
Ἀχώριστοι ὥς τὰ σήμερα
Καὶ πῖς' ἀπὸ τὸν Ἔρωτα,
Ὁ Χάροντας κραδαίνει τὸ κοφτερὸ δρεπάνι του.
Ἀκολουθαίει παντοῦ σὰ συμπεθερολόγια,
Πηγαίνει, μαγεμένος ἀπ' τὸν ἄλλονε,
Στ' ἀρεβωνιάσματα καθὼς καὶ στίς κηδεῖες.
Δίχως ἀνάπνυλα, χωρὶς ποτὲ νὰ ξαστοχάει χτίζει
Τὶς εὐτυχίες τοῦ Ἔρωτα, τὶς χάρες τῆς ζωῆς.

Μεταφρ. ΘΥΜΙΟΣ ΝΟΥΔΗΜΟΣ

Σ. Μ. Τοῦτ' ἡ μπαλλάντα εἶν' ἐν' ἀπὸ τὰ πρῶτα ἔργα τοῦ Γκόρκι. Εἶναι σύγχρονη μὲ τὸ πρῶτο τυπωμένο διηγημά του: Μακάρ Τσουντρα, ποὺ δημοσιεύτηκε σὲ μιὰ ἐφημερίδα τῆς Τιφλίδας στὰ 1892. Ἦταν τότε 24 χρονῶν. Ἄν τὸ ποίημα δὲν τυπώθηκε τότε, χροστιέται στὴ λογοκρισία. Δὲ δημοσιεύτηκε παρὰ στὰ 1917, μαζὶ μὲ διάφορα διηγήματα καὶ νουβέλλες, στὴ συλλογὴ Ἰεραλάχ. Στίς 11 Ὀκτωβρίου 1931, ὁ Γκόρκι, τὸ ἀφιέρωσε, κατὰ τὴ διάρκεια μιᾶς φιλικῆς συγκέντρωσης, στὸ Βοροσίλοφ καὶ στὸ Στάλιν. Μ' αὐτὴν τὴν εὐκαιρία ὁ Στάλιν ἔγραψε μὲ τὸ χέρι του σὲ μιὰ σελίδα τοῦ ποιήματος, σ' ἓνα ἀντίτυπο, ποὺ φυλάγεται σήμερα στὸ Μουσεῖο Γκόρκι: «Ἐτοῦτ' ἡ ἱστορία εἶναι δυνατότερη ἀπὸ τὴν ἱστορία τοῦ Φάουσι τοῦ Γκαῖτε: «ὁ ἔρωτας νικάει τὸ θάνατο».

Ο ΠΟΛΥΖΩΗΣ ΠΕΘΑΝΕ

Ἡ μέρα εἶναι χλωμή, βιάζεται νὰ βραδιάσῃ
χλωμή σὰν ἄρρωστο κορίτσι ποὺ πεθαίνει
Πρὶν λίγο σφούγγισε τὸν ἴδρωτά της τᾶσπρο σύνεφο
Ὕστερα λιγοθύμησε στὴν ἀγκαλιὰ τῆς δύσης.
Ὅλα βαφτήκανε μαβιά.
Πάνω ἀπ' τὶς καλαμιὲς περναῖ ἡ ψαλμωδία τῆς νύχτας
Ὁ ἥλιος ἔλιωσε σὲ μικρὲς χρυσὲς σπίθες
(οἱ πολυέλαιοι τοῦ Γαλαξία ἀνάψανε)
Κάτω ἀπὸ ἕναν πάνινο οὐρανὸ
κείτεται ὁ Πολυζῶης μὲ παγομένο αἷμα
Βασίλεψε ἤσυχα ἀπὸ βραδὶς—Καὶ τώρα
ὅλους μᾶς μαυροφόρεσεν ἡ νύχτα.
Τὸ μαχαῖρι τῆς λύπης του βούλιαξε στὴν καρδιά μας
κι' ἀποξεχαστήκαμε ἐκεῖ.
Τὸν ξενουχτίσαμε ἐκεῖ δίχως κερί,
κομπολογιάζοντας σιγὰ σιγὰ τὴ ζωὴ του.
Κεῖνος ἀφουγκραζότανε κίτρινος τὴ θάλασσα.
Τὸ πρωῒ τὸν ἀνεβάσαν στὸ κατάστρωμα
Καὶ πίσω του ἡ βαλίτσα του
Τὸ καῖκι κύλησε ἀργὰ πρὸς τὴν Ἀχερουσία
Νὰ μὴν κλάψει κανεῖς.
Βγάλτε μοναχὰ τὰ καπέλα σας.
Ὁ Πολυζῶης πέθανε στὸ ἄνθος τῆς τιμῆς του.
Ἦταν ἕνας σύντροφος λουσμένος στὴν πίστη.
Τώρα τὸ γέλιο του τὸ σφράγισε ὁ χάρος.
Βγάλτε τὰ καπέλα σας.
Ὁ Πολυζῶης ἔρχεται
ἐν «δόξῃ φοβερᾷ».
Ὁ ἄνθρωπος πέθανε
Ζήτω ὁ ἄνθρωπος!

Μενέλαος Λουντέμης

Π Α Π Α Λ Ε Β Ε Ν Τ Ε Ν Α

(ΔΙΗΓΗΜΑ)

Τοῦ ΝΙΚΟΥ ΠΑΠΑΠΕΡΙΚΛΗ

Τὰ παιδιὰ ἀφοῦ ξεφάντωσαν κουρνιάσανε κάτω ἀπὸ τὴ μεγάλη κληματαριά, σὰν τὰ κουρασμένα πουλιά. Πέρα μακριὰ ἀπὸ τὴν ἀκροθαλασσιὰ ὡς τὰ ριζοβούνια ἀπλωνότανε τὸ χτῆμα. Τὰ λιόδεντρα ἄλλου πυκνά, χαρὰ τοῦ ματιοῦ κι' ἄλλου κουτσουρεμένα, καψάλες ἀπ' τὴ φωτιά καὶ συντρίμμα ἀπ' τὴς μπαλταδιές, σοῦ σφίγγανε τὴν καρδιά. Τὸ λιοτριβιὸ ἀπόμεινε ρημάδι. Τὰ παραθύρια τοῦ κι' οἱ πόρτες τοῦ μαῦρα ἀπ' τὴς φλόγες ποὺ τὰ δαγκώσανε, σὲ κυτούσανε σὰ μάτια τυφλοῦ. Τὰ ὑπόστεγα τῆς σταφίδας, οἱ τσιβιέρες, τὸ μελισσαριὸ μὲ τὴς ρημαγμένες κυφάλες, τὰ γκρεμισμένα κοτέτσια κι' οἱ ἀδειανοὶ ἀπ' τὰ ζωντανά τους σταῦλοι δίναν τὴν εἰκόνα τῆς ἐρήμωσης. Τὸ μεγάλο σπιτικό μὲ τὴς μισοκαμένες τοῦ πλευρὲς στέκονταν ὀρθὸ σὰν τὸν πληγωμένο πολεμιστὴ στὴ στερνὴ τοῦ ἐξόρμηση.

Ἀπόμειναν μονάχα τὰ παιδιὰ. Καὶ τὰ παιδιὰ δίνουν τὴ ζωή.

—Ἐγὼ τώρα εἶμαι ἡ δασκάλα. Καὶ σεῖς, προσοχή!... Μίλησε ἡ πὶὸ μεγάλη ποὺ τὴ φωνάζανε Βακώ. Μ' ἓνα τίναγμα τοῦ κεφαλιοῦ τῆς σαλέψανε ζερβά, δεξιά οἱ ἐξένινες μποῦκλες τῆς. Χτύπησε μὲ μιὰ βέργα ἀπὸ ἐλῆλ πάνω σ' ἓνα πάγκο κι' ἔβγαλε τὰ παιδιὰ νὰ καθίσουνε ἀράδα ἀράδα.

—Τώρα εἶμαι ἡ δασκάλα καὶ σεῖς οἱ μαθητές... Τὰ χέρια ἔτσι... σταυρωμένα... Μπράβο. Τὰ δάχτυλα νὰ μπλέξουν... Ἔτσι. Ὅποιος κάνει ἀταξίες θὰ τιμωρηθεῖ... ὅποιος...

—Κάνε γρήγορα, ξεφώνητε ὁ Στρκμάτης. Ἦταν ὁ μικρότερος κατὰ σειρά ἀπὸ τὴν «δασκάλα». Τὸν φωνάζαν καὶ Τσικιλίνο γιατί, λέει, ἔτσι ἔλεγε τὴν καρδερίνα ἀπὸ μικρός. Ἐκείνη τόνε κοίταξε μὲ μιὰ κωμικὴ αὐστηρότητα.

—Γιὰ πές μου ἐσὺ μαθητή, γιατί μίλησες;

—Μίλησα; Ἔτσι. Γιατί μοῦ ἀρέσει. Θέλω νὰ κάνεις γρήγορα γιὰ νὰ ῥθθαι κι' ἡ σειρά μου. Θέλω κι' ἐγὼ νὰ γίνω δάσκαλος. Νὰ πᾶρω τὴν βέργα.

—Ἐσὺ πρῶτον καὶ κύριον δὲν μπορεῖ νὰ γίνεις δάσκαλος. Καὶ δεῦτερον καὶ κύριον εἶσαι κοντοπιθάρος καὶ ζερβοχέρης... Γιὰ νὰ ὑπογραμμίσει τὰ θυμωμένα λόγια τῆς χτύπησε ξανά τὴ βέργα τῆς στὸν πάγκο. Ὁ ἄλλος ἀντιμίλησε:

—Ἀμ πῶς; Μονάχα ἐσὺ θὰ εἶσαι δασκάλα; Καὶ τί εἶσαι σύ; Βασίληας; Ἄν θέλουμε σ' ἔχουμε δασκάλα... Στὸ χέρι μας εἶναι...

—Κανένας δὲν μπορεῖ νὰ γίνῃ δασκάλα κυριέ μου... τ' ἀκοῦς;—μί-

λησε εκείνη — ξέρεις γράμματα ; Όχι. Ποιος γράφει τὰ γράμματα στὴ φυλακὴ ; Ἐσύ ; Μάθε πρώτα τὰ ἄλλα καὶ τὰ λέμε... Καὶ στὸ θεῖο Δημητρώ καὶ στὴ θεῖα τῇ Βαγγελῇ καὶ στὸ μπαμπά σου καὶ σ' ὅλες τίς φυλακές ἐγὼ τὰ γράφω. Ρώτησε καὶ τὴ γαγιά. Λοιπὸν ;

— Λοιπὸν ξελοιπὸν... ἐγὼ ὕστερα ἀπὸ σένα. Τί διάλογο. Κάθε μέρα μὰς καμαρώνεις γιὰ δασκάλα. Θέλω κι' ἐγὼ τὴ βέργα...

Τὰ μάτια τοῦ Τσικλίνου παίζανε ἀδιάκοπα, ἀπ' τὴ βέργα πού κρατοῦσε ἡ ξαδέρφη του, στὸ πρόσωπό της. Καὶ μέσα του ἔκανε τὰ σχέδιά του : « Ἐγὼ ! καὶ δὲ θὰ πέσει στὰ χέρια μου αὐτὴ ἡ βέργα... θὰ σοῦ δείξω σένα τί θὰ πεῖ δασκάλα... »

Μίλησε κι' ἡ Λεμονίτσα. Ξανθὲς μποῦκλες μὲ μιὰ γαλάζια κορδέλλα. Δόντια ἀραιὰ καὶ μικροῦτσικα σὰν ρύζι. Σήκωσε τὸ χέρι...

— Ἐγὼ λέω κυρὰ δασκάλα νὰ παίξουμε τὸ λύκο καὶ τ' ἀρνί. Νὰ γίνω λύκος... Θέλεις ;

Τ' ἄλλα παιδιὰ ξεθαρεύτηκαν. Μιλοῦσανε ἐλα μαζί.

— Τὸ τόπι... τὸ τόπι...

— Όχι. Δὲν περνᾷς κυρὰ Μαρίτ...

— Ἐγὼ λέγω τὸν πόλεμο... Νὰ γίνω στρατιώτης...

— Νὰ μὴ γίνεις τίποτα... τίποτα, ξεφώνισε ἡ δασκάλα. Θέλω ἡσυχία ! Σιωπή ! Ἡ βέργα ξαναχτύπησε στὸν πάγκο δυνατὰ. Ἡ « δασκάλα » κύταξε αὐστηρῶς ἕνα ἕνα τὰ παιδιὰ. Τὰ μάτια της τέλος κἄνιν ἕνα κύκλο σὰν τὰ μάτια τῆς κουκουδάγιας μέσα στὶς κόγχες τους.

Ποῦ τᾶδατε σεῖς αὐτὰ εἰ ; Σχολεῖο εἶναι αὐτό ; Ἄλλος θέλει νὰ γίνεῖ λύκος κι' ἄλλος στρατιώτης... Ὁρίστε μας ! Λοιπὸν εἶμαι ἡ δασκάλα καὶ σὲς ρωτῶ. Κι' ὅποιος ξέρει ὅς σηκώνει τὸ χέρι του...

Τὰ παιδιὰ κἄνιν ἡσυχία τώρα. Ἐκείνη σήκωσε τὸ κεφάλι της ψηλά, κατάλαβε πὼς ἀπὸ κείνη τὴν ἐρώτηση θὰ ἐξαρτηθεῖ τὸ κύρος της, ἡ καθιερωσὴ της.

— Λοιπὸν προσοχή... Ποιὸς εἶναι ὁ ἥρωας Κολοκοτρώνης ;

Τὰ ποῖο μικρὰ ἀνοίξανε τὰ μάτια τους μὲ θαυμασμό. Τὰ ποῖο μεγάλα σηκῶσαν τὰ χέρια. Μὰ σὲ λίγο, μικρὰ μεγάλα ξεθάρρεψαν ἕνα ἕνα.

— Ἐγὼ δασκάλα...

Οἱ φωνὲς τους πέσανε ὅλες μαζί. Τὰ χέρια τους τεντώνονταν ὡς τὴ μύτη της. Τοὺς κύταξε ὅλους μὲ τὴν ἀράδα. Ὑστερα διάλεξε τὸ πιὸ μικρό. Ἦταν ὁ Λαζαρεῖκος. Ἕνα μεγάλο κεφάλι κουρεμένο μὲ μιὰ κατσοῦλα φουντωτὴ στὴν κούτρα. Μὲ μιὰ πάννη τσιάντα πού συγκρατοῦσε περασμένη ἀπ' τὸν ὦμο τὸ θρακί του. Μεγάλα αὐτιά. Μάτια γιομάτα ἀπορίες.

— Πές μας ἐσύ μαθητὴ. Ποιὸς εἶναι ὁ ἥρωας Κολοκοτρώνης ; Ἐκεῖνο σηκώθηκε. Κύταξε ὀλόγυρά του, κάπως φοδισμένο, παραξενεμένο κι' ὕστερα ξεφώνισε :

— Εἶναι ὁ μεγάλος ἀνάρτης πού σκότωσε τὸν Γερμανό...

Τὰ παιδιὰ κἄνιν μεγάλο σαματὶ. Γελοῦσαν, ξεφωνίζανε καὶ σηκῶσαν τὰ χέρια τους. Ἄλλα σηκώθηκαν ἀπὸ τὸ πάγκο καὶ περνοῦσαν κι' ὅλο τσιρίζανε :

— Δασκάλα, δασκάλα...

Ὁ Λαζαρεῖκος ξαφνιασμένος κύταξε ὀλόγυρά του. Τὰ μάτια του πήραν σιγὰ σιγὰ νὰ συνεπιάζον. Μέσα στὸ μυαλούδάκι του κλωθεγυρνοῦσε ἡ

σκέψη: «Δὲν τάπα καλὰ. Δὲν τάπα καλὰ. Πάει χάθηκα! Δὲν τάπα καθόλου καλὰ».

Ἡ δασκάλα ξαναχτύπησε τὴ βέργα.

—Σιωπή! Σιωπή! Τὰ χέρια ὅμως εἶχαν ξεσταυρωθεῖ καὶ δουλεύανε. Ὁ Τσιικιλίνος τραβοῦσε μιὰ μιὰ τὶς τρίχες ἀπὸ τὶς ξανθὲς μποῦκλες τῆς Λεμονίτσας. Ἐκείνη ἄφηνε κάτι δυνατὲς τσιριδοῦλες. Ὁ Δημήτρης ἕνας σωστός ἀγριόγατος καμιὰ ἑξεφτὰ χρονῶν, μὲ κάτι μάτια γκρίζα ποὺ γελοῦσαν ἀκατάπαυτα καὶ ποὺ τὸν φωνάζανε ὁ Μπαταριάς, σκυμμένος πίσω ἀπ' τὰλλα τὰ παιδιὰ πετοῦσε λούπινα στὸ κεφάλι τοῦ Τσιικιλίνου.

—Σιωπή! Ξεφώνισε ἡ δασκάλα». Ξανάρχισε ἡ τρικυμία νὰ κοπάζει. Ὁ Λαζαρίκος ὀρθίος περίμενε σὰν τὸν ἐνοχο τὴν καταδίκη του. Ἡ «δασκάλα» τὸν κύταξε στὰ μάτια μὲ γλύκα, μὲ συμπάθεια. Ἦτανε τὸ μικρό της τ' ἀδερφάκι.

—Πές μας τώρα, μαθητή, πές μας μαθητή, καὶ ποῦ βρίσκεται ὁ ἥρωας Κολοκοτρώνης; Μὴ φοβᾶσαι... πές μας...

Ἐκεῖνος ἔβλεπε τ' αὐτὶ τοῦ. Κύταξε τοὺς ἄλλους μὲ κάποιο δέος. Τί θὰ ποῦνε; Θὰ γελάσουν πάλι; Ἡ Γαρουφαλὴ ποὺ καθόντανε στὸ πλάι του καὶ γελοῦσε σ' ὅλο τοῦτο τὸ διάστημα, σκαλίζοντας τὴ μύτη της, ἔσκυψε καὶ τοῦ σφύριξε στ' αὐτὶ:

—Στὸ βιβλίο... Μέσα στὸ μεγάλο τὸ βιβλίο τοῦ μπαμπᾶ εἶναι... Ἐκεῖνος τὴν κύταξε. Δὲν τὴ λογάριε. Ἐξίνε τ' αὐτὶ τοῦ στοχαστικὰ καὶ ξεφώνισε.

—Δὲν εἶναι στὸ βιβλίο. Ὁχι. Στὸ βιβλίο εἶναι ζουγραφιές. Ὁ Κολοκοτρώνης εἶναι στὴ φυλακὴ. Τὸν πήρανε στὴ φυλακὴ μὲ τὸν μπαμπᾶ μου...

Τὰ παιδιὰ ξεσπάσανε πάλι. Μιλοῦσαν ὅλα μαζί. Ξεφωνίζανε

—Ὁχι... Ὁχι...

Ὁ Λαζαρίκος τοὺς κυτοῦσε κι' ὅλο καὶ δούρκωνε. Τὰ χεῖλη του κάποια στιγμὴ συσπάστηκαν. Ἀρχίσανε τὰ μάτια του νὰ συνεφιάζουν. Κι' ἕνα κλάμα, ἕνας λυγμός ὅλο παράπονο ξέσπασε ἀπὸ τὴν παιδικὴ καρδοῦλα.

Γιατί γελάτε; Ἐ; Δὲν τὸν εἶδα ἐγὼ τὸν μπαμπᾶ μου; Ἀφοῦ τὸν εἶδα σὰς λέγω, ποῦ τὸν δέσανε, τὰ χέρια του ἦταν πίσω μὲ τὶς ἀλυσίδες.

Κι' ὕστερα φέρανε καὶ τὸν Κολοκοτρώνη. Ψηλὸς σὰν τὸ βουνό. Μεγάλος ἴσαμε τὸν οὐρανό. Καὶ οἱ ἀλυσίδες του χτυποῦσαν γκλάν, γκλάν.

Γιατί γελάτε; Τόπε καὶ στὴ μαμά μου ὁ μπαμπᾶς: «Μὴν κλαῖς ἐτό... Στὴ φυλακὴ βάλανε καὶ τὸν Κολοκοτρώνη». Λέει ποτὲ φέμματα ὁ μπαμπᾶς;

Τὸ παιδί ἔκλαιγε μὲ ἀναφυλλητά. Τ' ἄλλα σωπάσανε. Ἡ Βακὼ πλησίασε τ' ἀδερφάκι της. Τὸ χαίδεψε:

—Μὴν κλαῖς... ὁ Κολοκοτρώνης δὲν ἔκλαιγε...

—Αὐτοὶ μὲ κάνανε νὰ κλαίγω. Μίλησε καὶ σκούπιτε μὲ τὸ μανίκι του τὰ μάτια καὶ τὴ μύτη του.

—Ἐστὸ φταῖς... Ναί— μπήκε στὴ μέση πάλι ὁ Τσιικιλίνος—Ἐστὸ ποῦ θέλεις πάντα νὰ εἶσαι ἡ δασκάλα... Γὰ δὲς μιὰ δασκάλα...

Ἐβγαλε τὴ γλῶσσα του. Ἀπλώσε ἐκείνη νὰ τὸν πιάσει μὰ τῆς ἔφυγε σὰν αἴλουρος. Τότε τὰ παιδιὰ παρατήσαν τὴν κληματαριὰ καὶ δάλ-

θήκαν νά τρέχουν. Ξεφρόνιζαν ανάμεσα στά καβαλιασμένα κλήματα. Τρουπώνανε καί κυνηγιούνταν πέρα στο λιοτριβιά, ανάμεσα ἀπό τίς γκρεμισμένες στέγες καί τοὺς σωριασμένους τοίχους. Ἀναστατώναν τὸν κόσμο.

—Ἄλτ! Παραδοθῆτε! Ἄλτ! καί πυροβόλῳ... Ὁ Μπαταριάς εἶχε πιά πετύχει τ' ἀγαπημένο του παιχνίδι. Ἐνα στυλιάρικι ἀπὸ ἐλγὰ ἦταν τὸ ἔπλο. Εἰσπλυνε χάρμου καί σημάδεψε. Ξανασηκώνονταν καί λάκας σὰν ἀγρίμι μέσα στὴ λαγκαδιά.

—Τίς εἶ; λέγε καί στὴν ἀναψα. Ὁ Τσικιλίνος ἔχει πιάσει τὸ μετερίζι του πίσω ἀπὸ ἕνα καδὶ γεμάτο βροχονέρια...

Κι' ἔλα τὰ παιδιὰ, ἔλα ἐκεῖνα τὰ κουτσούδελα ρίχτηκαν σ' ἕνα μαγιασμένο πόλεμο τρεχάλας καί παιχνιδιού μὲ μιὰ ἀψα. μ' ἕναν πυρετό, μ' ἕνα λαχάνιασμα ποὺ δὲν ἔχει τελειωμό...

Τί κάνεις ἐσὺ εἰ; —ἀκούστηκε ἀνάμεσα στοὺς σάλαγες ἡ φωνὴ τῆς Βακῶς—Γιατί τὸν χτυπᾷς; Τὸν ἐπιασες αἰχμαλώτο; Μὲ γειά σου. Μὰ δὲν χτυποῦν τοὺς αἰχμαλώτους... Κατάλαβες;

Ὁ ἄλλος ὁ «αἰχμαλώτος» πειραγμένος ἔμπηξε τὰ κλάμματα, ἔχι τόσο γιατί ἀπὸ τὴ μύτη του ἄρχισε νὰ κυλάει μιὰ κλωττίτσα θυσιινὰ τὸ αἷμα καί νὰ τὸν λερώνει τ' ἄσπρο του πουκαμισάκι, μὰ... γιατί, νὰ αἰχμαλώτος σοὺ λέει.. βαρὺ πράμμα.. Τὰ παιδιὰ μαζεύτηκαν γύρω στὸν πληγώμενο. Τὸ καθένα ἔλεγε καί τὰ δικὰ του.

—Ἡ γιαγιά εἶπε νὰ μὴν κάνουμε πόλεμο... μίλησε ἕνα ἀπὸ τὰ παιδιὰ.

—Ἡ γιαγιά εἶπε μὰ τὰ παιδιὰ δὲν τὴν ἀκοῦνε...—ἀκούστηκε ἀπ' τὴ μεγάλη πόρτα τοῦ σπιτιοῦ μιὰ αὐστηρὴ μὰ γεμάτη συμπάθεια φωνή.

Στὴν κορνίζα τῆς πόρτας πρόσβαλλε ἡ γιαγιά. Ἦταν μιὰ ψηλὴ, γεροδεμένη γυναίκα. Λευκὰ μὰ φροντισμένα μαλλιά. Μὲ κάποιους ελαφροὺς κυματισμοὺς ἀπ' τὴν παλὴν γάρην ποὺ ἄφησε τὸ πέρασμά της.

Προχώρησε πρὸς τὰ παιδιὰ. Τὰ χάιδεψε, τοὺς χαμογέλασε.

—Ἐλάτε... Ἐλα σὺ ποὺ κλαῖς... Μὴ δὰ κάνεις ἔτσι. Τί ἀντρας εἶσαι;—Τόνε φίλησε—Κλαῖνε τὰ παλληκάρια; Καῦμένε!

Τὸν ἔφερε στὸ σπῆτι καί τοῦπλυνε μὲ νερό τὸ ματωμένο πρόσωπο. Σήκωσε τὸ κεφάλι του ψηλά.

—Ἔτσι, ἔτσι νὰ μὴν τρέχει τὸ αἷμα. Δὲν πρέπει νὰ παίζετε τέτοια παιχνίδια σεῖς. Νὰ ἂν τὸ μάθει ὁ μπαμπᾶς σου στὴ φυλακὴ θὰ πικραθεῖ...

—Κι' ὁ δικός μου ὁ μπαμπᾶς; Μίλησε ὁ Λαζαρίκος.

—Ὁ δικός σου ὁ μπαμπᾶς δὲν θὰ πικραθεῖ. Ἐσὺ δὲ ματώνεις τὴ μύτη σου. Εἶπε ἡ γιαγιά κι' ἕνα ἀλαφρὸ χαμόγελο χάραξε στὰ χεῖλη της.

—Μὰ δὲν θὰ πικραθεῖ βέβαια. Τὸ ξέρω ἐγώ. Γιατί εἶναι καὶ ὁ Κολοκοτρώνης μαζί του. Τοῦ κρατᾷ συντροφιά. Τραγουδοῦνε μαζί.

—Παιὸς Κολοκοτρώνης; Ἐμφιάστηκε ἡ γιαγιά καί τὸ χαμόγελό της ἔσκαψε στὰ χεῖλη της καθαρά καί φώτισε τὸ πρόσωπό της.

—Ἐκεῖνος... ἔ ἀντάρτης ποὺ σκότωσε τὸν Γερμανό... Τὸν εἶδα μὲ τὸν μπαμπᾶ μου... Αὐτοὶ δὲν τὸ πιστεύουν καί γελοῦν.

Εἶναι ψηλὸς ὡς τὸν οὐρανό. Δὲν εἶναι γιαγιά;

Ἐλάσε καί δάκρυσε μαζί τὸ πικραμένο πρόσωπό της. Αὐτὰ εἶναι τὰ παιδιὰ. Ἐρχονται ὥρες ποὺ ξεχνᾷς μαζί τους ἔλα τὰ φαρμάκια. Ἐνα λογάκι ἀπὸ τὰ δεκατρία ἐκεῖνα στόματα, μιὰ γκριμάτσα, ἕνα σκίρτημα ξαναζωντανεύει ὅλους ἐκεῖνους ποὺ φύγανε ἀπὸ τὸ πολύβου ἐκεῖνο

σπιτικό. Νά τὸ γέλοιο ἐκείνης τῆς Βακῶς ὅμοιο κι' ἀπαράλλαχτο τῆς μακαριτίσσης. Ὡρες ὥρες ξεχωρίζει νότες ξεκάθαρες τῆς κόρης της μέσα στὰ γελάνια καὶ στὰ λόγια τοῦ παιδιοῦ καὶ τότε νοιώθει ἓνα δάγκωμα στὴν καρδιά. Ἐκείνη ἢ περπατησιὰ τοῦ Τσιικιλίνου δὲν ξεχωρίζει καθόλου ἀπ' τὸ λεβέντικο περπάτημα τοῦ γιουῦ της. Ξαναζοῦν μέσα σὲ τοῦτο τὸ παιδομάνι ὅλες οἱ μορφές τοῦ σπιτιοῦ ποὺ χάθηκαν γιὰ πάντα μέσα στὰ σίδερα.

—Τόσα παιδάκια Θεέ μου!.. Τόσα παιδάκια χωρὶς μάνες.

Ἐμεινε ἐκεῖ πέρα νὰ βλέπει τὰ παιδιὰ καὶ νὰ συλλογιέται τὰ περασμένα. Ἐκεῖνα ξαναρίχτηκαν στὸ παιγνίδι. Κελαῖδοῦνε σὰν πουλιά! Ἡ ζωὴ δὲν σταματᾷ τὴν ἀκατάσχετη πορεία της. Τὰ παιδιὰ δὲν ξέρουν τίποτα. Βλέπουν τούτη τὴν εὐεργετικὴ θεότητα ποὺ λέγεται γιὰ γιὰ.

Εἶναι ἡ ρίζα τοῦ δένδρου ποὺ τὸ χτύπησαν οἱ κεραυνοί. Τὸ δένδρο δὲν πέθανε. Πέσανε μονάχα οἱ κλώνοι του. Λύγισε καὶ καψαλιάστηκε ὁ κορμός του. Ὡστόσο γύρω στὴ ρίζα τότε ξεπετάχτηκαν καινούριες φύτρες. Κοχλάζουν μέσα τους οἱ χυμοί. Ἡ ζωὴ τους σπαρτάρει.

—Νὰ ματάγινε ξανὰ τέτοιο πράμμα.. συλλογιέται. Τόσα παιδάκια. Ἐκεῖνα σμίξανε στὸ στρόβιλο τοῦ παιχνιδιοῦ. Χορεύουν χειροπιασμένα κύκλο. Ξαναμμένα. Ἀκούραστα. Κι' οἱ φωνές τους δίνουν ζωὴ στὰ τριγυρινὰ ρημάδια. Μαζὺ κι' ὁ Λαζαρίκος. Πέφτει σηκώνεται, ξαναπέφτει. Στὸ κουρασμένο του κεφαλάκι χοροπηδαῖ ἡ κατσουλῖκα τῶν μαλλιών. Κόπηκε ἡ τιράντα του καὶ κρέμεται πίσω του σὰν οὐρά. Ξεφωνίζει καὶ οἱ φλεβίτσες τοῦ λαιμοῦ του τεντώνονται νὰ σπάσουν.

Φράγκο λελέγκο
Χτύπα τὴν καρπάννα
νὰ μαζευτοῦν οἱ Φράγγοι

Μαζὺ του κι' ἡ σοβαρὴ δασκάλα ἡ Βακῶ. Μόνο ποὺ ἔρχονται κάτω στιγμὲς ποὺ ξεμοναχιάζεται καὶ κλαίει—Ἐμένα δὲν θάρθει πιά ὁ μπαμπάς μου. Ἐγὼ πιά δὲν ἔχω μαμά...

Τότε δὲν μιλεῖ πιά ἢ γιὰ γιὰ. Μονάχα σφίγγει ἐκεῖνο τὸ κεφαλάκι στὸ στήθος της ἀμίλητη καὶ κυτᾷ πέρα μακριά!..

Στὸν τόπο τούτο, τὸ δειλινὸ εἶναι ἓνα πανηγύρι ἀπὸ χρώματα. Γεμίζει ὁ οὐρανὸς ἀπὸ ζουμπούλια καὶ γαρούφαλα. Τ' ἀσημένια φύλλα τῆς ἐλγᾶς ἀναριγοῦν μὲ τ' ἀλαφρὸ δειλινὸ μπάλσαμο ποὺ στέλνει ὁ Ταύγετος. Ὁ κατακαυμένος ὁ Μωρηᾶς! Τέτοιες ὥρες κάθεται καὶ συλλογιέται σὰν ἄνθρωπος. Πόσες φορές δόγγησε καὶ πόνεσε! Πόσοι βραχνάδες δὲν τονε πατήσαν στὸ λαιμό... Πόσες φορές δὲν ἀγκομάχησε τὸ μαλλιαρό του ἀντρεωμένο στήθος. Κι' ὕστερα πάλι ξαναζεῖ. Τὸ χῶμα του ρουφᾷ τὸ αἷμα τ' ἀκριδὸ ποὺ χύθηκε. Τὸ κάνει ζουμερὸ γλυκὸ σταφύλι. Λαγκώνεις τὴν τραγανὴ μελένια ρόγα του καὶ σπάει ἀνάμεσα στὰ δόντια σου μοσχάτη, σαρκώδικη, ὁλο χυμό. Καὶ τὸ δάκρυ ποὺ κύλησε ποτάμι τὸ πίνει ἢ αὐλακιά. Ποτίζει τὰ σπλάχνα τῆς ἀφράτης γῆς. γίνετα πορτοκάλι ὁλο δροσιὰ γιὰ τὰ φρυγμένα χεῖλη. Ξαρωστικὸ ὁλο μέλι καὶ ἄρωμα...

Πέρα μακριὰ κυτᾷ καὶ ταξιθεύει ὁ νοῦς τῆς γιὰ γιὰς. Καὶ πάει στὰ χρόνια τὰ παλὰ τ' ἀλλοτινὰ. Κάποτε ποῦρθε νύφη σὲ τοῦτο δῶ τὸν τόπο. Τότε ποὺ ροβολοῦσαν οἱ πανωχωρίτες νὰ τὴν καμαρώσουν. Τότε ποὺ σκαπετούσαν οἱ παραθαλασσίτες νὰ τὴ δοῦν. Μερόνυχτα βαροῦσαν τὰ

βιολιά και τὰ κλαρίνα. Νύφη, στὸ Παπαλεβέντικο ἦταν μιὰ ὑπόθεσι, μὲ σημασία κεῖνο τὸν καιρὸ. Ἐκεῖνος ἦταν ἓνας δράκος στὴ δουλειά. Ἀνασκάλευε ὁ μακαρίτης τὴ γῆς σὰν γίγαντας. Καὶ σὰν στρωνόντανε στὸ γλέντι ἀχολογοῦσε ὁ τόπος. Ὑστερα, ἦρθαν τὰ παιδιὰ. Πειὸ ὕστερα οἱ νύφες κι' οἱ γαμπροί. Τὸ χτήμα ἐκεῖνο χωρὶς ν' ἀπλώνει σ' ἔκταση κέρδιζε σὲ πλοῦτο. Ἀνθίζε τὸ ξερόκλαδο στὸ ἄγγιγμα ἐκείνων τῶν ἀνθρώπων. Πρατίνισε καὶ φούντωσε ὁ τόπος. Σκάθανε μὲ τὸ γέλιο. Κλαδεύανε μὲ τὸ τραγοῦδι. Τρυγοῦσαν μὲ τὸν ἔρωτα. Διαφέντεψε ἡ ἀγάπη. Τώρα πιά ἔφυγε ἐκεῖνος ὁ καιρὸς. Πέρασε ἀπ' τὸ χτήμα ἡ παγωνιά.

Νὰ τ' ἀμπέλι ποὺ κατηφορίζει τώρα ἀπ' τὸν ὄχλο. Κούτσουρα κατακαυμένα. Κούρβουλο γιὰ κούρβουλο δὲν ἔμεινε. Δὲ σημαδεύει φυλλαράκι. Δὲ ζυγώνει πουλί. Ἡ σταφίδα στὸ ἴσιωμα πνίχτηκε στὰ θάτα. Δὲν ἔμεινε χέρι νὰ χαϊδέψει τὸ χῶμα της. Τράχυνε ἐκεῖνο. Χέρσωσε. Φυτρῶσαν ἀγκαθιὲς καὶ τριβόλια. Ἐκεῖνοι ποὺ κἄναν τ' ἀξινάρια νὰ σφυρίζουν πάνω ἀπ' τὰ κεφάλια τους, κυτᾶνε μέσα ἀπ' τὰ σίδερα τὰ σταυρωτὰ τῆς φυλακῆς. Κι' ἄλλοι φύγανε. Καὶ οἱ φυλακισμένοι δὲν ἔχουν ἄλλο τί νὰ κάνουν. Φυιάχνουνε φειδάκια κομπολόγια ἀπὸ χρωματιστὲς χάντρες. Συλλογιούνται κάτι παιδάκια π' ἀπομείναν σὰν τίς καλαμιὲς στὸν κάμπο. Γράφουν γράμματα λυπητερὰ. Νὰ καὶ τὸ λιτριδιό. Βεράνι τῆκανε ἡ φωτιά. Χάσκουνε μαῦρα τὰ πορτοπαράθυρά του. Μέσα φωλιάσαν κουκουβάγιες. Κι' οἱ ἀποθήκες καὶ τὰ ὑπόστεγα κι' οἱ σταῦλοι κι' οἱ κυψέλες... Ἴτιποτα ὀρθὸ κι' ἀνέγγιχτο ἀπ' τὴν καταστροφή...

Τὰ χεῖλια τῆς Παπαλεβέντενας σφίγγουν ὀργισμένα τίς ὥρες ποῦναι μακρὰ ἀπ' τὰ παιδιὰ. Ἐκεῖνα τὴν γλυκαίνουν, τοῦτα τὰ ρημαδιὰ τὴν ἀγριεύουν.

—Ἄντρες μωρὲ εἶναι εὐτοῦνοι; Ἄντρες; Νὰ ρίχνουν δέντρα μὲ τίς μπαλταδιές; Νὰ μπουρλουτιάζουν τὰ χτίσματα; Νὰ πιλατεύουν γυναῖκες; Νὰ ὀρφανεύουν μωρά; Ἄντρες εἶναι εὐτοῦνοι, γιὰ μαῖμοῦδες; Θερίᾳ ποὺ τὰ ξέρασε ἡ Γερμανία τους καὶ ἡ μαύρη κόλαση...

Σὰ νᾶναι τώρα, περνοῦν ἀπ' τὰ μάτια της σκηνὲς γεμάτες λαχταρήσιμα. Στιγμὲς ποὺ χάραζαν μὲς τὴ ψυχὴ της βαθειὰ καὶ ἀκατάλυτα τ' ἀχνάρια τους.

—Μάννα!

—Γιέ μου!

Ἐκεῖνος πάνω στ' ἄλογό του. Στιγμὲς κι' ὥραιος σὰν τὸν Ἄη Γιώργη. Τριπλὲς σειρὲς τὰ φουσεκλίκια. Τ' αὐτόματο κρεμασμένο ἀπὸ τὸ λαίμω ἔπεφτε στὴν ἀγκαλιά του σὰ γεράκι τοῦ κυνηγιοῦ ἄγριο, ἀδυσώπητο. Ἐνα πλατὺ γέλιο φώτιζε τὸ μελαψό του πρόσωπο. Τὰ μάτια του, θάλασσες ἀνταριασμένες, ἡμερώσανε στ' ἀντίκρουμά της. Κρατοῦσε μὲ τὸν χέρι του τὰ χαλινὰ τοῦ ἀλόγου του. Μὲ τ' ἄλλο ἔκτυψε ἀπ' τ' ἄλογό του ἀγκάλιασε τὸ κεφάλι της καὶ τὴ φιλοῦσε. Δὲν τούμεινε ἀκόμα ὁ καιρὸς νὰ ξεπεζέψει... Ναί... κάποτε θὰ ξεκόλαγε ἀπ' τ' ἄλογό του καὶ θάρχονταν γιὰ πάντα. Μὰ τώρα ὄχι. Τώρα ἦταν οἱ Γερμανοί... Δὲ λένανε τίποτα μὲ τὴ μάννα. Βλέπονταν στὰ μάτια. Φιλιόνταν σιωπηλά. Ἴτιποτ' ἄλλο. Τ' ἄλογο χλιμιντροῦσε κι' ἔσκαβε τὴ γῆς μὲ τ' ἀτσαλένια πέταλά του. Ἀφρίζαν τὰ ρουθούνια του, καὶ μὲ τὰ μάτια του ἔτρωγε πέρα μακριὰ τὴ στράτα ἀνυπόμονα. Ὅλο καὶ τινάζε τὴ μαύρη μεταξένια χαιτή

του και κυτούσε τόν καθαλάρη του σά νά τού μιλούσε: «Πάμε καπετάνιο... Πάμε στή δουλειά μας έμεις...».

Τρία χρόνια, αλλογο και καθαλάρης αλώνιζαν πέρα δώθε τὸ Μωρητά. Κένταυρος οἱ δυό τους, άνθρωπος και ζωντανό. Σκαπετήσανε γιδό-στρατες στὰ βουνά. Ροβολήσανε κάμπους και λαγκαδιές. Σφυρίζανε στ' αδιτιά τους βόλια γερμανικά. Ρεκάζανε στο διάβα τους τὰ στέν... Πέσανε σὲ φονικά καρτέρια ἀπὸ σπιούνους. Χρειάστηκε νά γίνει σίφουνας ἐκεῖνο τ' αλλογο και νά πετάει. Κι' ἦρθαν στιγμές πού λαβωμένος και πνιγμένος στο αἶμα ἐκεῖνος σφιχτοκλείδωνε τὰ πόδια του πάνω στή σέλα στήν κοι-λιά τοῦ αλόγου και κείνο ἀστραπή τὸν ἔφερνε μακριὰ ἀπ' τὸν κίνδυνο.

—“Ήσυχα Βορηά... θά πάμε—μίλησε στ' αλλογό του ὁ καθαλάρης. Τώρα εἶναι ἡ Μάννα... Δὲν βλέπεις; Στὰ τρία χρόνια τοῦ βουνοῦ πέρασε δυό φορές κλεφτὰ και τὴν εἶδε τὴ μάνα του. Τώρα πιά δὲν ἀπόμεινε πολὺ. Τώρα τελειώνει...

—Νά μοῦρθεῖς γρήγορα... Τ' ἀκούς; πρόλαβε νά τού φωνάξει. Ἐκεῖ-νος γέλασε.

Γρήγορα... γρήγορα... Χάιδεψε τὸ Βορηά στο μάγουλό του, τὸν χτύ-πησε μὲ τὴν ἀπαλάμη του στο σβέρκο και «Χόπ Βορηά... χόπ!» γινή-κανε μιὰ ἀστραπή πού χάθηκε πάνω στή δημοσιά.

Ἐκεῖνη ἀπόμεινε και τήραγε πέρα μακριὰ. Δὲν φαίνονταν πιά τίπο-τα. Μονάχα ἓνα συνεφάνι κουρνιαχτὸς πού ἔκρυβε μέσα τὴν καρδιά της κι' ὄλο και μάκραινε και μάκραινε.....

.....
Λίγο πριχου χαράζει ἡ μέρα, τὸ σκοτάδι εἶναι πυκνότερο. Σὰν πρό-κειται νά κοπάσει ἡ τρικυμία, τὰ στερνά της κύματα εἶναι τ' ἀγριώτερα και τρῶν τοὺς ναυαγούς. Ἀλλοίμονο σ' ἐκεῖνον πού θά περιφρονήσει τίς στερνὲς ἀναλαμπές τῆς φωτιᾶς πού τρῶει και σίδερα και χτίσματα κι' ἀν-θρώπους...

Ἡ Παπαλεβέντενα στάθηκε ἡ ρίζα τῆς ζωῆς ἐκεῖνο τὸ μαῦρο κι' ἀ-ραχλο ξημέρωμα. Σὰν τὰ μάτια της, ἀντικρύσανε τὸ μανιασμένο ἐκεῖνο ἀσκέρι νάρχεται σὰν μιὰ ἀγέλη ἀπὸ ἀγρίμα δλοῖσα στο σπιτικό της, στά-θηκε ὁλόρθη σὰν κολώνα δωρική.

—Ξυπνήστε! εἶπε βαθεῖα στοὺς σπιτικούς της. Ἐβγαλε ἀπὸ τίς κού-νιες τὰ μωρὰ ἀγουροξυπνημένα. Τᾶντυσε. Ἐσπρωξε τοὺς κουρασμένους της γυιούς και τοὺς γαμπρούς. Πρόσταξε τὸν καθένα πῶς και ἀπὸ πού θά φύγει και καρτέραγε.

Ἐξω λυσομανοῦσε ἡ φωτιά. Τὸ λιοτριβὶο λαμπάδιαζε. Χώρια ἀπ' τὴν πυρήνα, φορτώματα σκορπίσανε οἱ γερμανοὶ κι' οἱ ἀνθρωποὶ τους τὰ ἐκκρηκτικά. Ἐνα πλήθος ἀνθρωποι πού μιλαγαν ὅλες τίς γλῶσσες ρίχνα-νε τὰ λιόδεντρα μὲ μπαλταδιές. Χύνανε μπενζίνες στίς ἀποθήκες. Ἀνα-ποδογύριζαν κυψέλες. Σηματοδεύανε τὰ κατσίκια και τὰ πουλερικά πού τρέ-χανε σὰν παλαβὰ. Ὁλοῦθε γλύφανε οἱ γλῶσσες τῆς φωτιᾶς. Σὰν πῆρε νά τριζοβολάει και τὸ σπῖτι ξέκοψε ἀπ' τὸ παραθύρι. Κάτω ρίχνανε τὴν πόρ-τα μὲ κασμάδες και λιστούς. Οἱ φωνές τους μὲ τοὺς πνιχτοὺς καπνοὺς και τίς φλόγες ἀνέβαιναν ὁλοένα κι' ἀγριώτερες.

Γύρισε ὅλες τίς κάμαρες. Ἐδιώξε ἀπ' τὸ ὑπόγειο και ἀπὸ τὰ πορ-τάκια τίς γυναῖκες πού ἀπομείναν σαστισμένες κι' ὕστερα κατέδθηκε μ' ἀργές κι' ἐπίσημες κινήσεις τὴ σκάλα. Πέρασε τὴν κεντρικὴ πόρτα τοῦ

σπιτιού. Έριξε δλόγγυρα μιὰ ματιά. Εκείνοι ούρλιαζαν. Ξαφνικά κάτω σαν φείδι δάγκωσε τὰ σπλάχνα της. Τὸ μάτι της ἔπεσε σὲ μιὰ σύναξη ἀνθρώπων κάτω ἀπ' τὸν Πλάτανο. Ἀνάμεσα στὰ πρόσωπα, στίς στολές, στίς φωνές, στίς φλόγες στὸ σάλαγο ἔφτασε στ' αὐτιά της μιὰ ἀπλή νότα μιᾶς ἀντρικῆς τραγουδιστῆς φωνῆς. Κάπως τρικλίσανε τὰ πόδια της. Μιὰ θολοῦρα σκέπασε τὰ μάτια της. Ἐκείνη τῇ φωνή! Ἄ εκείνη τῇ φωνή! Κάποτε τῆς φαίνεται πὼς τὴν ἄκουσε νὰ τραγουδάει μέσα στὰ σπλάχνα της. Στεγνώσανε τὰ χεῖλη της. Ἀνοιξε διάπλατα τὰ μάτια της καὶ κυτοῦσε. Ἕνας στρατιώτης ἀνέβηκε στὸ δένδρο. Μιὰ σκάλα φέρανε ἀπὸ τὸ λιοτριβί. Ὁ νοῦς της καὶ ἡ καρδιά της κι' ἡ ψυχὴ της κολλήσανε πάνω σ' αὐτὴ τὴ σκάλα... Σὰν τὸ πουλί πού κλέφανε τὸ τέκνο του, φτεροκοπάει ἡ ἔγνοια της γύρω σ' αὐτὴ τὴ σκάλα, σ' αὐτὸ τὸ δέντρο σ' αὐτὸν τὸν στρατιώτη πού εἶναι ἀνεδασμένος ἐκεῖ ψηλά. Ἀπ' τὸν χοντρό του κλῶνο κρέμεται τώρα ἕνα σκονί... Τώρα στεγνώσαν τὰ χεῖλη της, πειά! Ἐχει μιὰ δῖψα! μιὰ δῖψα! Ἔβαλε τὸ χέρι μπρὸς στὰ μάτια της καὶ δόγγηξε.

—Γιέ μου! πουλί μου!

Σ' αὐτὸν ἔδω τὸν τόπο οἱ αὐγούλες εἶναι τόσο εὐγενικά ὥραιες. Κάτι τέτοιες αὐγὲς ὁ ἥλιος παίζει τὸ κρυφτούλι του μὲ κάτι συγνεφάκια πούχουν τὸ χρώμα τοῦ κροκοῦ. Τότε βρίσκει τὴν εὐκαιρίαν κι' ὁ κορυδαλλὸς νὰ μπεῖ στὴ μέση. Δίνει ἕνα σάλτο ἀπὸ τὴ φωλιὰ του. ἀπ' τὸ κλαράκι, ἀπὸ τὴ γλῶση καὶ πετάει. Τὸ πέταμά του εἶναι ὅλο μικρὰ μικρὰ κυκλάκια πρὸς τὸν οὐρανό. Κι' ἔτσι πιά χορτάσει πέταμα τραγουδι καὶ παιχνιδι ἀφήνεται νὰ πέφτει σὰ βολίδα ἀπ' τὰ ψηλά. Κάποτε ἔμως σταματᾷ πάνω ἀπ' ἕνα πλάτανο τὸ γκρέμισμά του στὸ κενό. Ἀπλώνει τὰ φτεράκια του φτεροκοπώντας τρομαγμένα. Κι' ὕστερα χώνεται μὲς τὴ φωλιὰ του, στὸ κλαράκι, μὲς τὴ γλῶση.

Ἕνα ἀνθρώπινο κορμὶ ἀνέμιζε ἐκεῖ. Δὲν ἦταν βαρὺ. Κάτι σὰν πούπουλο. Κάτι σὰν πουλί. Ὁ ἥλιος ἔπαψε πιά νὰ παιχνιδίζει μὲ τὰ συγνεφάκια πούχαν τὸ χρώμα τοῦ κροκοῦ. Ἐλαμψε τὸ φῶς τοῦ ἄσπρου γαλατένιου.

—Γιέ μου! πουλί μου!

Σὰν τὴν κουκουβάγια. Ὅλη τὴ μέρα ὡς τὸ δειλινὸ ἔφερνε δόλτες μέσα στὰ χαλάσματα. Περνοῦσε ἀνάμεσα ἀπὸ τοὺς μεθυσμένους στρατιώτες πού βλαστήμαχαν ἀδιάζοντας τὰ θαρέλια ἀπὸ τὴν κάβα της. Ἐκαψε τὰ πόδια καὶ τὰ ροῦχα της ἀνάμεσα στίς φλόγες. Δάκρυ δὲν ἔχυσε. Ψηλὴ, στιγτὴ, ἀλύγιστη μὲ τὰ μάτια της στυλωμένα ἐκεῖ. Στὸ δέντρο στὸ σκονί.

Τὸ δειλινὸ πῆγε καὶ στάθηκε μπροστὰ στὸν ἀξιωματικό. Ἡ ἴδια πάντα. Σὰν Νέμεση. Σὰν ὀργή.

—Λάστε μου τὸ παιδί μου! Σήκωσε τὸ χέρι της, κι' ἔδειξε τὸν κρεμασμένο. Οὔτε τὸ χέρι της ἔτρεμα οὔτε ἡ φωνή της. Κάποιος στρατιώτης ἔκανε νὰ κινηθεῖ κατ' ἀπάνω της. Σὰν ἀντίκρισε ἐκείνη τὴν περὶφανη ματιά της, σταμάτησε. Κάτι μίλησε ὁ ἀξιωματικός. Κινήθηκαν οἱ ἄλλοι. Κάποιος ἀνέβηκε στὴ σκάλα. Κάποιος στὸ δέντρο.

Τὸν πῆρε στὴν ἀγκαλιά της ὅπως τότε... Σὰ νάττανε τὸ δρέφος της τ' ἀληθινό. Ἦτανε σὰν πούπουλο ἐκεῖνο τὸ κορμί. Πίσω σεργνόταν στὸ χῶμα τὸ σκονί σὰ φείδι. Τὰ μάτια της ὅπως περπάταγε κυτοῦσαν μπρὸς δόξια, ἀδάκρυτα. Κάποτε ἔσκυψε καὶ φίλησε τὰ κατσαρά μαῦρα δα-

κυτλιδάκια τῶν μαλλιών του. Τῆς φάνηκε πὼς ἦταν ἓνα κοιμισμένο
 βρέφος. Θυμίστηκε ἓνα τέτοιο βρέφος. Τὰ χεῖλη της σαλέψανε ἐλαφρά.

«Φύσα ἀγεράκι δροσερὸ
 μέσ' τῶν δεντρῶν τὰ φύλλα
 πάρε τὰ ρόδια ἀπ' τῆ ροδιά
 κι' ἀπ' τῆ μηλιά τὰ μῆλα
 καὶ φέρτα στὸ παιδάκι μου»

Σὰ βρέθηκε ὁλομόναχη, μὲ τὸν κρεμασμένο μέσα στὴν κάμαρη τοῦ
 σπιτιοῦ ποὺ ἀκόμα κάπνιζε μισοσβυσμένο, τότε ξέσπασε σὲ λυγμούς. Ξέ-
 δωκε ἐκεῖνη ἡ πνιγμένη καρδιά βρέχοντας μὲ δάκρυα καὶ μὲ φιλιὰ τὰ
 χέρια, τὸ πρόσωπο, τὰ μαλλιά τοῦ παλληκαριοῦ.....

Οἱ λευκὲς γύρω ἀπ' τὸ χτήμα καὶ στίς ὄχθες τοῦ ποταμοῦ τραγου-
 δᾶνε στὸ φύσημα τοῦ βορῆ καὶ λένε καὶ λένε τὰ βάσανα τ' ἀνθρώπου.
 Κι' ὕστερα ἀπαντᾶνε οἱ ἐλῆες μὲ τ' ἀσημένια τοὺς φύλλα. Καὶ κατόπι
 βογγάει ὁ πλάτανος καὶ μιλάνε οἱ κλώνοι του καὶ τὰ κλαριά του καὶ λένε
 ἱστορίες καὶ τραγούδια παλῆ καὶ λυπητερά, μακρόσυρτο βούϊσμα τῆς θά-
 λασσας καὶ τῆς στεριᾶς παθητικό, γιὰ τὰ βάσανα τ' ἀνθρώπου. Πῶς στε-
 रेύουν τὰ δάκρυα. Πῶς σκληραίνουν οἱ καρδιές. Πῶς ἀπλώνεται ἡ ἐρή-
 μωση. Πῶς πονᾶνε τὰ παιδάκια.

Ὡστόσο τὰ παιδιὰ ξεχνοῦν. Παίζουν. μεγαλώνουν. τρέχουν, ξεφαν-
 τώνουν. Κι' ὅταν πέσει ὄρνιο στὴ φωλιὰ κι ὅταν κρῶξει κόρακας στὸ
 σπιτικό κι' ὅταν ἀπλωθοῦν μαῦρα φτερὰ πάνω ἀπ' τὰ κεφάλια τους, τότε
 κουρνιάζουν στίς πλατιὲς φουστες ἐκεῖνης τῆς γυναίκας. Μαζώνονται καὶ
 σιγουρεύουν στὴν πλατεῖα τῆς ἀγκαλιάς, στίς μεγάλες τῆς λαγῶνες ποὺ
 γεννίσαν ἓνα κόσμο ἀπὸ παλληκάρια καὶ γυναῖκες. Κοντὰ τῆς δὲν υπάρ-
 χει φόβος. Στὸν ἴσκιό της μεγαλώνουνε παίζοντας, κλαίγοντας καὶ γελώ-
 ντας τὰ παιδιὰ.....

Τὸ κτήμα ἀπλώνεται ἀπ' τὴν ἀκροθαλασσιὰ ὥς τὰ ριζὰ καὶ καρτε-
 ράει τὰ χέρια ποὺ θὰ τοῦ δώσουνε ζωὴ. Μὰ κι' ἂν δὲν ὑπάρχουνε τὰ χέ-
 ρια ὑπάρχουνε μάτια λαίμαργα ποὺ γυρεύουνε τὸ περιδόλι, ποὺ λογαριά-
 ζουνε τίς ζημιὲς τοῦ λιοτριβιοῦ, ποὺ μετροῦν τὰ μεροκάματα ποὺ θὰ χρει-
 αστοῦν γιὰ νὰ κλαδευτοῦν οἱ ἐλῆες, γιὰ νὰ σκαφεῖ ἡ σταφίδα, γιὰ νὰ
 φυτευτεῖ τ' ἀμπέλι τὸ καινούργιο στὴ θέση τοῦ παλαιοῦ.

Σὰν πέσει κάπου ἡ ὀργὴ καὶ τὸ θανατικό, περίμενε καὶ τὰ κοράκια.
 Τὸ ὄρνιο ἐπισήμανε τὸ πτώμα. Τῶς καρφῶσει ἀκόμα ἀπὸ παλῆ μὲ τὰ
 ἀπληστά μάτια του. Τώρα ζυγιάζεται μὲ τίς φτεροῦγες του πάνω ἀπ' τὸ
 μισοκαμμένο σπιτικό. Φέρνει κύκλους ἀργούς, ὑπολογιστικούς, ἀπανωτούς,
 πάνω ἀπ' τὰ μισογκρεμισμένα ντουδάρια, ἀπ' τίς πεσμένες στέγες, ἀπ'
 τοὺς στάβλους, τὰ μελίσσια καὶ τὰ περιδόλια. Δὲν ἄργησε νὰ γίνῃ ἡ προσ-
 γείωση. Δίπλωσε τίς σκληρὲς φτεροῦγες του μισόκλεισε τὰ μάτια ταπεινά,
 χριστιανικά, φόρεσε τὴν πιὸ εὐλαβικὴ στολὴ τῆς φιλανθρωπίας καὶ χτύ-
 πησε τὴν πόρτα.

—Καλησπέρα κυρὰ Παπαλεβέντενα...

—Καλησπέρα ἀφεντικό... Πῶς δὲ ἐγίνε αὐτὸ καὶ μᾶς ἤρθες ;...

—...Γιατί κυρὰ μου ; Δὲν εἴμαστε δὲ Χριστιανοί ; Τί κάνουν τὰ ἐρ-

φανά και καταφρονεμένα; "Αχ ματάκια μου! είπε χαϊδεύοντας δυό από τὰ παιδιά.

Τὰ παιδάκια για ἄλλη μιὰ φορά μαζεύτηκαν γύρω ἀπ' τὴς πλαταιὲς φρούστες τῆς γιαγιάς. Τὸ παιδί δὲν ἔχει πείρα ἀπ' τοὺς ἀνθρώπους. Δὲν ξέρει τί κρύβεται πίσω ἀπὸ μιὰ μελένια γλῶσσα. Ἔχει ὅμως ἕνα ἔνστικτο ποὺ τρυπάει καμιά φορά καὶ τὴν πιὸ ἀτσαλόφραχτη ὑποκρισία. Νὰ μιὰ μύτη γαμψή, πρασινωπὴ ποὺ ὅπως γέρνει λὲς καὶ θὰ τὴ συμπῆσει. Κάτι τέτοιο... Ἐκεῖνα τᾶσπρα δάχτυλα ἐκείνου τοῦ ἀνθρώπου, ποὺ σὰ μιλοῦσε κάνανε κάτι παράδοξες κινήσεις λὲς καὶ θέλουν νὰ σφίχτουνε γύρω στὸ καρῦδι τοῦ λαιμοῦ σου. Τὸ παιδί παρατηρεῖ. Μιὰ λεπτομέρεια, μιὰ κίνηση, ἕνας λόγος, κάτι ποὺ ἔρχεται σ' ἀντίθεση μὲ τὴν ἄσπιλη λευκότητά του, τὸ κάνει νὰ τρομάζει...

—Ἦρθα κυρά μου κι' ἀφήνω τὴ φύλαξή μου στὸ Θεό... Ξέρεις δᾶ, δύσκολα κανεὶς ἀποφασίζει νὰ διαθεῖ τὸ κατῶφλι τοῦ σπιτιοῦ σας... Χρόνια πούναι!...

—"Αχ! ἀφέντη κι' γιατί ν' ἀποφασίσεις; Τὰ πόδια ποὺ διαθαίνουν τὸ κατῶφλι μου τὰ ὀπλίζει ἢ ἀγάπη... Δύσκολα χρόνια...

—Δύσκολα κυρά μου... Πού τὰ φτιάξαν οἱ ἀνθρώποι δύσκολα... Κι' ἄς τὸ ποῦμε παστροκί, ἁμαρτίαι γονέων παιδεύουσι τέκνα. Ἐρίξε μιὰ ματιὰ στὰ παιδιά. Ἐκεῖνα σὰν πουλιὰ ποὺ τοὺς ρίχτηκε γεράκι ζαρῶσαν φοβισμένα γύρω στὴν Παπαλεβέντενα.

—Πῶς νὰ τὸ πῶ, κυρά μου, δὲν τοὺς λυποῦμαι τοὺς ἀρσενικοὺς αὐτοῦ τοῦ σπιτιοῦ κι' ἐκείνους ποὺ ρεύουνε στὰ σίδερα καὶ τοὺς ἄλλους πού... Κοντοστάθηκε, κατὰλαβε πῶς πῆρε φόρα ἢ γλῶσσα καὶ θὰ κινδύνευε ἢ ὑπόθεση. Καμιά φορά τὸ φαρμάκι τοῦ φειδιοῦ τρέχει καὶ χωρὶς νᾶναι ἢ ὦρα του.

—Δὲν θέλω δᾶ νὰ πῶ πῶς ἦταν κακοί. Ὁ Θεὸς μάρτυράς μου! Μὰ θέλησαν... Ξέρω κι' ἐγώ; νὰ τὰ θάλουν μ' ἔλο τὸν κόσμο. Θέλησαν νὰ γίνουν βασιλεῖδες στὸ Μωρηά... Ὁ Θεὸς τιμωρεῖ τὴν ἀδικία...

Ἐκεῖνη ἀγκάλιασε τὰ κεφαλάκια ποὺ τὴν περιτριγύριζαν. Τᾶφερε πιὸ σιμὰ της.

—Λέγω ἀφέντη πῶς δὲν εἶναι καλὸ νὰ ζήνουμε πληγῆς ποὺ ἀκόμα δὲν ἔκλεισαν... Οἱ ἀνθρώποι μου— ὦρα τοὺς καλὴ ὥρα, εἶναι—εἶναι ἔλοι τίμοι καὶ διαλεχτοί. Ἀλλὰ τὰ αἶτια...

—Τὰ αἶτια, πάντα τὰ αἶτια. Μάθαμε νὰ κρύβουμε τίς κακίες μας καὶ τίς ἀποκοτιές μας πίσω ἀπ' τὰ αἶτια. Πῆς κυρά μου πῶς τοὺς ἀπομύρανε ὁ Θεός.. Κι' ἀφήσανε τόσα παιδάκια. Τὰ πουλάκια μου!... Τὰ πουλάκια μου!...

Ἐρίξε μιὰ ματιὰ στὰ παιδάκια. Χαμογέλασε κι' ὕστερα πέταξε τὸ μεγάλο του ἀτῶ. —Μὰ ἐγὼ δὲν ἦρθα γιὰ τοὺς γονεὺς... Γιὰ τὰ τέκνα ἦρθα... Τὶ λὲς κυρά Παπαλεβέντενα κάνουμε μιὰ πράξη, ποὺ θ' ἀρέσει στὸ θεὸ καὶ τοὺς ἀνθρώπους;

Ἦ γιαγιά κατὰλαβε κάτι νὰ τὴν πνίγει στὸ λαιμό. Τὸ αἷμα της καιρὸ εἶχε νὰ κοχλάσει.

—Στοὺς ὀρισμούς σου ἀφέντη.

—Νά, λέω νὰ μοῦ τὸ δώκεις τοῦτο τὸ ρημαδιό. Γιὰ τὰ παιδάκια, γιὰ τ' ἀρρανά. Θὰ θάλω τὸ χέρι μου στὴ καρδιά ἐγώ. Χριστιανοὶ εἴμαστε κυρά μου. Κι' ὕστερα πιά δὲν ἀξίζει τίποτα, τὸ λιστριδιό. Τὸ σπῖτι, οἱ

σταυλοι, στάχτη και χόβολη... Κι' αν το πέρνω είναι για τα παιδάκια...
Τα πουλάκια μου!

Σηκώθηκε απ' τη θέση της η Παπαλεβέντενα. Ήξω, μέσα στη νύχτα
ο βορρηάς μαδοῦσε τις φυλλωσιές των δένδρων και πέραγε σφυρίζον-
τας κατόπι ανάμεσα απ' τα μαυρισμένα ἔρθάνοιχτα παραθύρια κι' όλες
τις κάμαρες του ἀπέραντου σπιτιού και ξυπνοῦσε παληές χαρές και ξε-
φαντώματα, παληές ἀγάπες και μεράκια.

—Φύγε! εἶπε σταθερά, προστακτικά. κυτώντας τον στά μάτια—Φύ-
γε! Δὲν ἔπρεπε νὰ τὸ διαβείς τοῦτο τὸ κατῶφλι σύ... Ἐκανες λάθος. Στά
μάτια της ξαναζωντάνεψε ὁ κρεμασμένος, τὰ σίδερα τῆς φυλακῆς και
πίσω απ' ἐκεῖνα, τὰ πρόσωπα πού καρτεροῦν.. πού καρτεροῦν...

Ἐκεῖνος σάστισε. Ἔτας φόβος παράλυσε τὴ γλῶσσα του.

—Φύγε... Ἄ νόμισες πὼς πέθανε αὐτὸ τὸ σπίτι εἶσαι γελασμένος.
Δὲν τᾶχουμε ἀρπαγμένα ἐμεῖς Δὲν τᾶβραμε.. Τὰ κτίσανε και τὰ δουλέ-
ψανε ἄντρες μεγάλοι σὰ βουνά. Ἄντρες δυνατοὶ σὰν δράκοι. Ἔχει νὰ δεῖ
χαρές αὐτὸ τὸ σπίτι ἄνθρωπε μικρόψυχε και ταπεινέ.. Ἔχουν νὰ κλαῖ-
δῆσουν ἀηδόνια ἐδῶ μέσα... Δὲν τὸ καταλαβαίνεις ἐσύ;

Ἡ ματιά της πού ἦταν σκληρὴ ξαφνικὰ χαίδεψε τὰ παιδάκια και
μαλάκωσε ἡ ψυχὴ της σὰν τὸ κερὶ ἀνάμεσα στὰ δάκτυλα.

—Μὰ δὲν τὰ βλέπεις τοῦτα; Δὲν τὰ κυτᾶς; Δὲν πεθαίνει χριστιανέ
μου ὁ κόσμος.. Δὲν ξεμπερδεύεται. Δὲν ξεκληρίζεται τὸ Παπαλεβέντικο.
Ἀῦριο θὰ πρασινίσουν κλαριά και δέντρα. Θ' ἀνθοβολίσουν κάμποι. Θὰ
γελάσουν πικραμένα χεῖλη. Δὲν τελειώνει ἡ ζωὴ.. ἄνθρωπε μὲ τὴ νεκρὴ
καρδιά...

Σὰν ἔφυγε ἐκεῖνος ὁ ἄνθρωπος ἡ γιαγιά φίλησε τὰ παιδάκια και
τᾶβαλε νὰ κοιμηθοῦν στὰ κρεβάτκια τους ἤσυχα ἤσυχα...

Νίκος Παπαπελελῆς

Π Ρ Ο Λ Ο Γ Ο Σ

Τοῦ RUDCLF FABCY (Σλοβακία)

Ὡ θάλασσα πρωτόφτιαχτη, κάστρο ἀτσάλινο τῆς λευτεριάς
Στημένο πάνου στοὺς νεκροὺς ποὺ ὁ μαχητὴς σφουγγάει τὸ μέτωπό του
Τ' ἄγρυπνο τοῦτο μέτωπο, αὐαίσθητο ἀκόμα καὶ σὺν ἥπνο,
Ὡ θάλασσα ἐλευτέρα κι' εὐτυχισμένη, ὅ κάστρο ἀτράνταχτο
Ποὺ ρίχνεται ὁ θόλος γιὰ τὰ θεμέλια τοῦ μέλλοντος
Ὅμοια μὲ στήθια τεντωμένα στὸ πλέριο τοὺς φούσκωμα
Μὲς στὴν οὐράνια λάμψη τοῦ νοήματος τούτης τῆς λέξης :
Ἀγαπῶ !

Ὁ ἥλιος σβύνει μὲς στοὺς ὕμνους
Καὶ πίσω ἀπὸ τὶς φραουλιές.
Ἡ Ἀρτεμις μ' ὁμόγιομο φεγγάρι
Τὶς ἄσπρες ἐλαφίνες κυνηγάει.

Ἐγὼ σᾶς γράφω στίχους
Γιὰ τὴν καινούρια μέρα,
Ἢ ὁ ἥλιος προβοδίζει
Πάν' ἀπ' τὶς φραουλιές.

Στοὺς στίχους μου μὲς στὰ χωράφια περπατάω.
Βγάν' ὅξω τὰ πλεμόνια μου ἀπὸ τὶς σπηλιές τρυς.
Τῶν γυναικῶν τὰ στήθια μοῦ καῖνε τὰ χέρια,
Ὁ ἥλιος καίει ἀδιάκοπα
Κι' ἐδῶ κάποιος μὲ ρώτησε
Ἄν τ' ἀνθισμένο λειβάδι
Εἶναι καλὸ γιὰ χορτάρι.

Θέλησα νὰν τ' ἀπαντήσω.
Μ' ἀπαράτησε τὸ θάρος.
Θέλησα γιὰ νὰ ρωτήσω
Γιατὶ γεννηθήκατε
Δὲν εἶν' ἐδῶ ἄνθρωπος
Γιὰ νὰ τοῦ μιλήσετε.

Θυμᾶμαι, θυμᾶμαι
Κεῖν' τῇ πρώτῃ Ἀπρίλη
ποὺ γιὰ πάντα ὁ πόλεμος μ' ἔκανε
Νὰ χαθῶ ἀπ' ὅλους τοὺς πόλεμους.

Ἐβλέπαμ' ἀκόμα μακρυνάθε

Ἐτούτη ἢ ἐκείνη τὴν πόλιν,
Κι' ὁ Δούναβις αἶμα κυλοῦσε
Μὰ ὁ γαλάζιος Ντὸν τραγουδοῦσε.

Τοῦ κάκου γαύγιζε ὁ Βόταν
Τοὺς θησαυροὺς τοῦ ἀνθρώπου
Ἄπ' τὸ βραχνό του κανόνι
Γνωρίσαμε τὴν εἰρήνην
Στὸ νικηφόρο αἰῶνα μας.

ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΤΗΣ ΕΙΡΗΝΗΣ

Τοῦ PIERRE GAMARRA (Γ α λ λ α)

Τὰ ρόδα τῆς εἰρήνης ἀνθίζουν τούτ' τὴ νύχτα,
ὅλα τοῦ κόσμου τὰ πουλιά, ὅλα τὰ οὐρανοπούλια
θὰ πᾶν νὰ τραγουδήσουν στοὺς κήπους τῆς ξανθειᾶς μου,
τὰ ρόδα τῆς εἰρήνης ἀνθίζουν τούτ' τὴ νύχτα.

Θυμᾶσαι τὸ ρυάκι πὺν σχίζει τὸ χωριὸ
στὴν εὐωδιὰ τοῦ δυόσμου καὶ τῆς ἄσπρης ἀκακίας,
θυμᾶσαι τὸ ρυάκι καταμεσίς στίς κορασιᾶς
καὶ τὸ γιοφύρι τὸ στεφανωμένο μὲ ἴσκιους καὶ μὲ πασχαλιές;

Τῆς ἀκακίας τ' ἄνθη τρέμουνε στὰ βάρη τῶν νερῶν,
τὸ ἄρωμα τοῦ δυόσμου εἶναι μιὰ ἀμφίβολη κλωστή,
μιὰ κλωστή πὺν κυματίζει στὰ φτερά τῶν κοριτσιῶν,
τὰ ρόδα τῆς εἰρήνης ἀνθίζουν τούτ' τὴ νύχτα.

Θὰ τραγουδήσω αὐτοὺς πὺν φεύγουνε πάνου στίς τρελλές θάλασσες
θὰ τραγουδήσω αὐτοὺς πὺν ξέρουνε τοὺς δρόμους,
θὰ τραγουδήσω αὐτοὺς πὺν μάθανε νὰ κλειοῦν τὰ χέρια τοῖς,
θὰ τραγουδήσω τὰ παιδιὰ τοῦ κόσμου, δίχως λόγια.

Πρόσωπα μαῦρα, μελανιασμένα ἄπ' τις πολλές καπνιές,
βλέφαρα πὺν τὰ σιτάρια δυναμώνουνε τὴ λάμψη τους,
σαγονιές γιομάτες ἴσκιο καὶ καρδιές χορταριασμένες,
θὰ τραγουδήσω τοὺς χρυσοὺς ἀνθρώπους μὲς στὸν ἥλιο

Θὰ τραγουδήσω τὴν εἰρήνην πὺν τρέχει μὲς στοὺς δρόμους,
τὰ βράδια τῶν ζευγολατῶν, τῶν γύφτων τις ἡμέρες

ὅταν ἔρχεται ἡ σελήνη μετὰ τὰ δάση τῆς μονάξιας
ὅταν ἡ αὐγὴ ἀνατέλλει μετὰ φωνῆς τῶν ἀηδονιῶν.

Θὰ τραγουδήσω τῇ μητέρᾳ μου στὰ βάθη τοῦ χαμένου χρόνου
καὶ τὴν τρελλοχελιδόνα ἀγαπητικιά τ' Ἀπρίλη,
τὴν ἀδελφοῦλα μου ποὺ κόβει ξύλα κάτου ἀπ' τὸ ψιλὸ χαλάζι
τὴν ἀδελφοῦλα μου τὴ βοσκοποῦλα μετὰ τ' ἀπαλὰ καὶ κουρασμένα χέρια.

Τὰ ρόδα τῆς εἰρήνης ἀνθίζουν τοῦτ' τὴ νύχτα,
ὅλα τὰ οὐρανοπούλια, ὅλα τοῦ κόσμου τὰ πουλιά
τοῖς γύφτους τραγουδᾶνε μετὰ πρᾶσινα χωριά
καὶ τὰ σιτάρια μετὰ στ' αὐλάκια καὶ τὰ πανιά στίς θάλασσες,
τοῦ σούρουπου τὰ φῶτα καὶ τὴν καταχνιά, καὶ τὴ ξανθειά.

Τὰ ρόδα τῆς εἰρήνης ἀνθίζουν.

Τῆς εἰρήνης,
τὰ ματωμένα περιστέρια ξέρουνε νὰ τραγουδᾶν ἀκόμα,
τὸ σούρουπο δὲν ἔπεσε γιὰ τῶν παιδιῶν τὰ μάτια,
ἀνασκαρτάει τὸ βουνὸ ἀπ' τῶν ὀργάνων τίς φωνές,
τὰ μαῦρα ἔλατα προλέγουν τὴν καμπύλη τῆς αὐγῆς.

(Ὅι λύκοι δὲν συνθλίψανε τὰ φύτρα τῆς καρδιάς μας.
ἄλλα σιτάρια θὰ ξεπεταχτοῦν ἀπ' τῶν χωριῶν τίς στάχτες,
ἡ γῆ θὰ ξαναδώσει μητέρες καὶ καπούς,
ὁ ἄνεμος ἀπὸ τίς πασχαλιὲς διώχνει τοὺς δεκεμβρίους.

Αὐτὸ ν' ἔνα τραγοῦδι ποὺ λικνίζει τὰ χωριά,
τῶν ἐνθυμίων τ' ἄρωμα καὶ τῶν ματιῶν τίς κόρες
τῶν κοριτσιῶν ποὺ εἶδαμε στοὺς στρογγυλοὺς λοφίσκους
τὸν ἥλιο ν' ἀτενίζουνε ὑφαίνοντας κλαδιά,

αὐτὸ ν' ἔνα τραγοῦδι γιὰ τοὺς γιδοβοσκούς,
εὐλογημένα λόγια μ' αἶμα τῶν γεωργῶν
καὶ ἡ αὐρὰ τὰ πέρνει καὶ στὰ χεῖλη τὰ φέρνει
καὶ εἶναι λόγια πάντα γιὰ καὶ λούλουδα σοφά.

Στὸν ἀπαλὸ οὐρανὸ πετᾶν τὰ ματωμένα περιστέρια
κι' εἶναι μεγάλοι οἱ δρόμοι ποὺ δὲν ἔχουνε βρεθεῖ.
Γιὰ τῶν ἀσμάτων τῆς ἀγάπης ποὺ πόθησαν ν' ἀκούσουν,
ἐάνοιξε, ζωντανὴ βασίλισσα τ' ἀπέραντα καὶ πρᾶσινα μάτια σου.

Τὰ περιστέρια, ἀπόψε, ξαναρχόνται καὶ τὰ στήθια
ποὺ δὲν ἔχουν ἄλλο αἶμα δυνατὰ σκούζουν στοὺς ἤχους
καὶ τὰ χέρια τὰ κομένα κουμπωνόνται στὰ κλαρίνα
καὶ τὰ παιδιὰ ποὺ χάθηκαν τίς κούνιες τοὺς κρεμᾶνε.

Θὰ τραγουδήσω τὴν τρεμουλιαστὴ εἰρήνη τῶν κορυδαλῶν,
γιομάτη ἀπὸ φτερά, ἀπὸ γροθιὲς γιομάτη, γεμάτη ἀπὸ φωνές.

Θὰ τραγουδήσω τὴν εἰρήνην τῶν παιδιῶν τοῦ Παρισιοῦ
καὶ τῶν παιδιῶν τοῦ κόσμου καὶ τὸ καρπομάζωμα.

Ἀκοῦστε, εἶν' ἓνας ἄνεμος πούρχεται ἀπὸ τὴν ὀργωμένη γῆ
εἶν' ἓνας ὕμνος ποὺ γεννιέται πάνου στὰ σπίτια τῶν πολιτειῶν,
ἓνα ποτάμι ξάστερο ποὺ τὰ δουλοπρεπῆ ματόκλαδα ξεπλένει,
εἶν' τὸ τραγοῦδι τῆς εἰρήνης ποὺ φέρνει τὶς ἀγάπες μου.

Μεταφρ. ΘΥΜΙΟΣ ΝΟΥΔΗΜΟΣ

ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΤΟΥ ΚΑΒΑΛΛΑΡΗ

Τοῦ FEDERIKO GARCIA LORCA (Ἰσπανία)

Μὲς τὴ μαύρη νύχτα,
νύχτ' ὀρματωμένων,
τραγουδᾷν σπιρούνια.

Μαῦρο ἄλογατάκι.
Τὸ νεκρὸ σου καβαλλάρη
ποῦ τὸν σέρνεις :

...Τὰ σκληρὰ σπιρούνια
τοῦ ξεροῦ ληστῆ
ποὺ τὰ χαλινάρια ἔχει χάσει.

Κρύο ἄλογατάκι.
Ἀνθομυρουδιὲς κλείνει τὸ μα-
[χαίρι !]

Μὲς τὴ μαύρη νύχτα
αἶμα τρέχουν οἱ πλαγιές
τῆς Σιέρρα Μορένα.

Μαῦρο ἄλογατάκι.
Τὸ νεκρὸ σου καβαλλάρη
ποῦ τὸν σέρνεις ;

Σπιρουνίζ' ἡ νύχτα
τὶς μαῦρες πλαγιές του
καὶ καρφώνει ἄστρα.

Κρύο ἄλογατάκι.
Ἀνθομυρουδιὲς κλείνει τὸ μα-
[χαίρι !]

Μὲς τὴ μαύρη νύχτα
μιὰ φωνή ! κ' ἡ μακρινή
τῆς φωτιᾶς ἡχώ.
Μαῦρο ἄλογατάκι.
Τὸ νεκρὸ σου καβαλλάρη
ποῦ τὸν σέρνεις ;

Μεταφ. ΛΕΩΝ ΑΘΑΝΑΣΙΟΥ

Sanitized Copy Approved for Release 2010/02/05 : CIA-RDP82-00457R007700580002-9



V. VERESMEHAG.N

ΑΠΟΘΕΩΣΗ ΤΟΥ ΠΟΛΕΜΟΥ

Sanitized Copy Approved for Release 2010/02/05 : CIA-RDP82-00457R007700580002-9

Ο ΥΜΝΟΣ ΤΟΥ ΘΕΡΙΣΤΗ (ΔΙΗΓΗΜΑ)

Μπήκε πρώτη, μὰ τὰ μάτια της, γεμάτα ἀπὸ τὸν ἥλιο τοῦ δρόμου, δὲ βλέπαν τίποτα. Μιὰ μυρωδιὰ ζυμαριοῦ καὶ μααραμένων τριαντάφυλλων τὴν ἔκανε νὰ σκεφτεῖ πὼς τὸ σπίτι δὲ θ' ἀεριζόταν συχνά.

—Ἐχουν καὶ κουρτίνες, εἶπε. Βαρεῖς κουρτίνες. Κατὰ ποῦ πέφτει τὸ μπαλκόνι ἄραγε;

Προχώρησε ψηλαφώντας τὸν τοῖχο. Σκόνταψε πάνω στὸ κρεβάτι ποῦ τῆς ἔκοβε τὸ δρόμο καὶ στάθηκε. Τότε κείνος, τελειώνοντας μὲ τὰ διπλοκλειδώματα τῆς ξύπορτας, πάτησε τὸ κουμπὶ τοῦ λεχτρικοῦ καὶ τὸ δωμάτιο φωτίστηκε.

—Δηλαδή, μίλησε πάλι ἐκείνη, ὅλο τὸ σπίτι εἶναι τοῦτο ἔω; Τὸ κρεβάτι μόνο του πιάνει ὅλο τὸ χῶρο.

ἽΟ ἀντρας ἀποκρίθηκε μὲ μιὰ κίνηση τοῦ κεφαλιοῦ, σὰ νὰ τῆς ἔλεγε: «Γιὰ τὴ δουλειὰ ποῦ τὸ θένε...»· ἀμέσως ὅμως κοκκίνησε καὶ κοίταξε ἄλλου, ἐνῶ τὰ χεῖλη ἐκείνης παίρναν τὴν ἐκφραση μιᾶς εὐθυμῆς τρυφερότητας. Διασκεδάζε μὲ τὴ στεναχώρια του. «Ἀγόρι μου», τοῦ εἶπε, μὲ τὰ μάτια της. Ὑστερα πῆγε στὶς κουρτίνες καὶ μὲ δυὸ κινήσεις τὶς τράβηξε. Ἄνοιξε τὴν τζαμπόρτα καὶ μπήκε ἓνα δροσερὸ θουητό. διαπλάτωσε τὰ πατζούρια καὶ φάνηκε ἡ θάλασσα, ὁλοφώτεινη! Ἐαφνιάστηκε ποῦ τὴ βρῆκε τόσο κοντά, νὰ τοὺς χωρίζει μονάχα ἡ ἀσφαλτο τοῦ δρόμου.

—Τί ὥρατα ποῦ εἶναι, εἶπε.

Ἦταν μιὰ θάλασσα ριχὴ μὲ πυκνὰ κυματάκια. Ὁ πρωινὸς ἥλιος τὴ χρωμάτιζε πράσινη καὶ πάνω της, κάτι γλάροι ποῦ λικνίζονταν, μοιάζαν μὲ νούφαρα. «Τόσο κοντά μας, προσοιτὴ ὅπως τὴν εὐτυχία» σκέφτηκε καὶ γύρισε νὰ τοῦ τὸ πεῖ.

Αὐτὸς στεκόταν πάντα στὴν ἴδια θέση, μὲ τὸ κουρεμένο του κεφάλι, τὸ στρογγυλὸ καὶ στέρεο, μὲ κείνη τὴ διπλὴ χαρακιὰ στὸ κούτελο, πούφερε μαζί του γυρίζοντας. Ἦταν σὰ βράχος μαυρισμένος ἀπὸ τὸν ἥλιο, γυαλιστερός καὶ ρυτιδωμένος.

—Κώστα, τοῦ λέει. Νᾶξερές πόσο μετάνιωσα ποῦ τότε...

Πέντε χρόνια... «Ἄν δὲ σκοτωθεῖ» ἔλεγε στὴν ἀρχή. Ἀργότερα: «Ἄν δὲν τὸν σκοτώσουν». Καὶ σὰ δυὸ τελευταῖα: «Ἄν δὲ μοῦ τὸν πεθάνουν»... Καὶ νᾶτον σήμερα—μ' ἀκόμα οὔτε τὸν φίλησε!

Μάζεψε τὰ λουλούδια ποῦ ξεραίνονταν πάνω στὸ μάρμαρο τοῦ κομοδίνου καὶ τὰ πέταξε ἔξω. Ὑστερα ἔπιασε τὰ σεντόνια. Ἦταν καθαρὰ, μὰ πόσο μεγάλα...

—Γιατί δὲ μοῦ λὲς τίγος εἶναι;

—Σοῦ εἶπα. Ἐνὸς φίλου ποῦ δὲν τὸν ξέρεις.

—Καὶ μπορούμε νὰ μείνουμε ὅσο θέμε;

‘Ο Κώστας με τὸ κεφάλι ἔκανε νόημα πὸς «ναί, ὅ σ ο θέμε».

—Θὰ πεινάσουμε.

Τῆς ἔδειξε τὸ πακέτο πρὸς βαστοῦσε.

—Εἶσαι φοβερὸς! Τὶ σ’ ἔκανε τόσο σίγουρο πὸς θαρχόμουν; Γιατί νὰ σὲ περίμενα; Γὰ χρόνια περνοῦν...

Τὸ ὕφος τῆς, τὸ τάχατε θυμωμένο στὴν ἀρχή, γίνηκε μελαγχολικὸ καθὼς ζητοῦσε με τὰ μάτια ἓναν καθρέφτη γιὰ νὰ κοιταχτεῖ. Ἀρκέστηκε ν’ ἀκουμπήσει τὰ χέρια τῆς ἀνάστροφα στοὺς κρατάρους. Ἐσιμῆσε τὰ δάχτυλα πίσω κι ἀνασήκωσε λίγο τὰ μαλλιά, σὰν ν’ αἰσῆζε τὸ σβέγκο τῆς.

—Τὰ γράμματά σου, τῆς εἶπε αὐτός.

—‘Α, ναί. Καί δὲ μποροῦσα νὰ λέω ψέμματα;

—Θὰ τὸ καταλάβῃς.

Μερικοὶ γλάροι σηκωθῆκαν καὶ πετοῦσαν ὅλοι μαζί πάνω ἀπ’ τὸ ἴδιο σημεῖο. Ἐνας τοὺς ὅμως τέντωσε τίς φτεροῦγες καὶ γλύστρησε πέρα.

Εἶσαι φοβερὸς, τοῦ ξανάπε. Ἐχεις μιὰν ἥσυχη δύναμη πρὸς δὲν τὴν εἶχες.

—Ἐξῆσα, εἶδα πολλά.

—Μὰ εἶσαι ντροπαλός, ἐνῶ δὲν εἶσουν.

—Σ’ ἀγαπῶ.

‘Ο γλάρος πρὸς εἶχε χαθεῖ ξαναφάνηκε. Βούτηξε τὸ κεφάλι του με ὀρμὴ μέσα τὸ νερό, χτύπησε τὰ φτερά του κι ὕστερα ὀψώθηκε πάλι. Οἱ ἄλλοι τοὺς ἄρχισαν νὰ ξανακαθίζουν.

—Ἀγόρι μου, τοῦ εἶπε, παίρνοντας τὸ κεφάλι του μέσα στὶς δυὸ τῆς παλάμες.

‘Ο ἄντρας ἀνοῖξε τὰ μάτια του καὶ τὰ ξανάκλεισε μονομιᾶς γιατί τὸν θάμπωνε τὸ λεχτρικό. Ἐκείνη γερμένη ἀπὸ πάνω του προσπαθοῦσε με τὸ δάχτυλο νὰ σφύσει τίς δυὸ ρυτίδες πούχε στὸ κοῦτέλό του, σὰ νὰ μποροῦσαν νὰ σβύσουν μαζί κι ὅλα τὰ δύσκολα χρόνια.

Τῆς τῆπε. Τότε κείνη τὸν ἄφησε, πήδηξε χάμω καὶ με γυμνά πόδια πήγε στὴν μπαλκονόπορτα καὶ μισάνοιξε τὰ πατζούρια. ‘Ο φωτισμὸς τῆς κάμαρας ἄλλαξε.

—Ρίξε πάνω σου κάτι. Σὲ χτυπᾷ κατὰσπιθα, τῆς εἶπε.

Μὰ δὲν ἦταν αὐτό. Ἐνας φόρος τὸν ἔπιασε, ὅπως ὅταν ἐβλεπε τοὺς ἐγγχειρισμένους συντρόφους νὰ σηκώνονται καὶ νὰ περπατοῦν μέσα στὸ θάλαμο κι ὅλο ἔτρεμε ἡ ψυχὴ του μήπως ἀνοίξει ἡ πληγὴ τοὺς ἀπὸ καμιάν ἀπότομη κίνηση.

—Κώστα, εἶπε ἐκείνη ξανακλείνοντας τὰ πατζούρια. Θυμᾶσαι τὴν ὀλονυχτία μας τοῦ Φλεβάρη;

Ἐσθῦσε καὶ τὸ λεχτρικό καὶ πλάγιασε δίπλα του. Τὸ δωμάτιο φωτιζόνταν τώρα μονάχα ἀπ’ ἔξω, μ’ ὅσο θαλασσινὸ φῶς περνοῦσε μέσα ἀπ’ τίς γρίλλιες, ἀσημοπράσινο.

—Θυμᾶσαι, ξανάπε, τὸ παιχνίδι πρὸς παίζαμε γιὰ νὰ νικήσουμε τὸν ὕπνο;

—Θυμᾶμαι τὴν ὀλονυχτία, τῆς εἶπε, καὶ θυμᾶμαι πὸς ἐγὼ δὲ νύσταζα καθόλου. Βασανίζόμουν γιὰ πρὸς παιχνίδι λές;

—Τὸ ξέχασες... Δὲ θυμᾶσαι πρὸς πιάσαμε νὰ μιᾶμε ὅπως μιλοῦν οἱ ἥρωες μέσα ἀπὸ τὰ βιβλία; Ἀν ξαναδοκιμάζαμε, Κώστα;

Παύση.

—Ποιά βιβλία. ποιά λόγια μπορούν να σε ζωγραφίσουν, όπως σε σήκωνα μέσα μου, πέντε χρόνια, σφιγμένη σά γροθιά, μονάκριβή μου αγάπη; Να σ' αποδιώχνω και να σε νιώθω πάντα εκεί, καύμέ μου, κρυφή πληγή μου άξεδίψαστη... Φέρτε μου κείνον τόν πολεμιστή, που ντύθηκε την πιο σκληρή του άρματωσιά και κίνησε με τὸ μεγάλο του σπαθί να βρει τὴν κόρη π' αγαπούσε. Και τὴν έσφαξε! Για να μὴ συνεπαίρνει τὰ λογικά του, για να μὴν τὸν θολώνει τὸ θέλημα. Φέρτε τον και να γονατίσω, να φιλήσω τὴ σκόνη τῶν ποδημάτων του και να τοῦ πῶ: «Ἀδελφέ μου, έμαρτύρησες». Να μὴ γυρίζεις να κοιτάξεις τὰ τριαντάφυλλα. Να διώχνεις απ' τὸ νοῦ σου τίς μηλιές, μπᾶς και σου ξαναφέρουν πίσω ἔλα τὰ χιόνια, ἔλα τὰ μονοπάτια τοῦ βουνοῦ, τὸν τάφο τοῦ πατέρα και κλάψεις και θυμηθεῖς τὰ δάκρυά της ἐκείνης. Ἐσένα λυγμέ μου κρυστάλλινε, ὦ Ἐλένη!

Και κείνη εἶπε:

—Δὲν εἶναι πὺὸ μεγάλο μαρτύριο ἀπὸ τὸ νάχεις τάξει τὸ κορμί σου σ' ἓνα μελλοθάνατο. Κάθε στιγμή, τὴν πάσα μέρα, να ποθεῖς τ' ἀγκάλιασμά του, να λαχταρᾷς τὸν πόνο απ' τὸ δικό του τὸ κορμί, τὴν τρυφερότητά του. Ἄχ, να λές, αὐτὸς ὁ κόσμος εἶναι μισερὸς, τούτη ἡ ζωὴ θὲ νάναι μιὰ μεγάλη ἀποτυχία, και τὸ γάλα τῆς μάννας κι οἱ κοῦκλες, οἱ φιλενάδες τοῦ σκολειοῦ και τὰ κρυφομιλήματα, τὰ πρωινὰ ξυπνήματα, τὸ καθαρό νερό, ἡ Μυρτιώτισσα, ἡ Μουσική, ἡ πλούσια, ἡ κεμπάρικια ψυχὴ τοῦ Μπετόθεν, τὰ λουλούδια κι ἡ θάλασσα, ὦ ἡ θάλασσα... Ὅλα τούτα θὰ πᾶνε χαμένα ἂν δὲ γεννήσω ἓνα παιδί δικό του. Και να μὴν ξέρεις ἂν ἔχει πεθάνει και πότε θὰ τὸ μάθεις, ἀπὸ γράμμα; ἀπὸ δυὸ λέξεις στὴν ἡμερησίδα ἢ απ' τὸ ραδιόφωνο;

Ἐκεῖνος τὴ φίλησε και εἶπε:

—Δὲν εἶναι πὺὸ μεγάλη εὐτυχία ἀπὸ τὸ χωρισμό. Τότε μονάχα καταχτιέται ὀλάκερη ἡ ἀγαπημένη. Μαζεύεις, μαζεύεις ὅ,τι βρίσκεται δικό της στὸν κόσμο, ἀκόμα και μιὰ λάμψη απ' τὸ νυχάκι της. Μαζεύεις τοὺς ἀνασταμιούς, τὰ παραμιλητά της και χτίζεις. Τὶ τέχνη χρειάζεται για να βρεῖς τὸ χρῶμα, τὸ ψηφίδι ποὺ θὰ τελειώσει μιὰ λεπτομέρεια. Μὲς στὸ στρατόπεδο εἴχαμε κάποιον ποὺ εἶσουν ἡ πρώτη του αγάπη. Ὡ, δὲν τὸν ξέρεις. Ἦταν τόσο ἀτολμος. Ποτὲ δὲ σεῦ μίλησε. Ἄν τύχαινε να περιμένετε τὸ ἴδιο τράμι, αὐτὸς τ' ἄφηγε κι ἔπαιρνε τὸ ἐπόμενο. Τώρα εἶναι παντρεμένος, μὲ παιδιά. Και μ' ἔλο ποὺ μὲ περνοῦσε στὰ χρόνια, ἦταν ἀδύνατος ἄνθρωπος, εἶχε ἀνάγκη ν' ἀκουμπάει πάνω σὲ κάποιον, ἀπάνω μου. Καθόμαστε τὰ βράδια, ἔξω ἔξω, τάχατε πὺὸς δὲν ὑπάρχουν συρματοπλέγματα, και μιλούσαμε για σένα.

Και κείνη εἶπε:

—Τί παράξενο, ἐκεῖνος ὁ πολεμιστὴς να σφάξει τὴν ἀγαπημένη του για να μπορεῖ να πολεμᾷ καλύτερα και κατόπι να παρακαλᾷ να τοῦ τὴν ξαναζωντανέψει ἕνας ξένος, και να μὴ ζηλεύει.

Και κείνος εἶπε:

—Δὲν εἶναι μιὰ φορὰ ποὺ τὴν ἔσφαξε, ἐκεῖνος ὁ πολεμιστής, τὴν Ἐλένη. Τὴ σκότωνε τὴν πάσα μέρα και κείνη ἀνασταινόταν μὲς ἀπὸ τῆς καρδιάς του τὸ δάκρυ. Κάθε ὥρα, κάθε στιγμή. Αὐτὸ ἦταν τὸ μαρτύριό του, αὐτὸς ἦταν ὁ παράδεισός του, ὅχι, δὲ ζήλευε.

Καί κείνη εἶπε :

—Εἶναι φριχτὸ νὰ νιώθεις ξένη ἀνάμεσα στοὺς δικούς σου. Ν' ἀποζητᾷς τὴ συντροφιά τους, νὰ πηγαίνεις στὸ λυπημένο σπίτι του καὶ νᾶσαι σὰ ζητιάνη, ἀπροσκάλεστη. Καί κείνοι νὰ μὴ σὲ διώχνουν, νὰ σοῦ χαμογελάει κίτρινες, με κείνο τὸ χαμόγελο ποὺ δὲν τὸ ξέραν οἱ ἄνθρωποι πρὶν ἀπὸ τοῦτον τὸν πόλεμο, τόσο σοφὸ, τόσο γλυκὸ καὶ τόσο πικραμένο. Κι ὅμως νᾶναι σὰ νὰ σοῦ λέν : 'Τ' εἶναι ὁ δικός σου ὁ καημὸς γιὰ μιὰ ψυχὴ, γιὰ ἕναν ἄνθρωπο. Αὐτοὶ καήκανε γιὰ ἕνα λαὸ ὀλάκερο, γιὰ μιὰ πατρίδα.

Καί κείνος εἶπε :

—Στὴν κορυφὴ τοῦ χειμῶνα καὶ τῆς ἐρημιᾶς σὲ βρήκα πάντα νὰ στέκεσαι ὁλόρθη, μονάκριβή μου Ἀνοιξη. Εἶδα νὰ φυτρώνουν στὶς πετραδιασμένες ἀμμουδιὰς τῆς Λιθύης οἱ ἀνεμώνες τοῦ Ἀπρίλη, κόκκινες, κίτρινες, μαοῖες. Εἶδον ἐστὶ ντυμένη με θαλασσιὰ κεντιδιασμένο πουκαμισάκι καὶ κόκκινη φούστα. Κι εἶδα τοὺς δεσμοφύλακές μας νὰ ραντίζουν τὰ λουλούδια με πετρέλαιο καὶ νὰ τὰ καίει. Εἶδα τὴ νοσταλγία τῆς πατρίδας νὰ σαλεύει τὰ λογικὰ τῶν ἀνθρώπων κι ἄκουσα με τοῦτα μου τ' ἀφτιά, μιὰ νύχτα μέσα στὸ τσαντήρι μας, τὸ παραμιλητὸ δυὸ συντρόφων, ποὺ μέσα στὸν ὕπνο τους συζητοῦσαν πῶς νὰ πᾶνε πέρα κολυμπώντας, ὡς ἔξω ἀπ' τὸ Τομπρούκ, καὶ νὰ βουτήξουν καὶ με τίς πλάτες τους, λέει, νὰ βγάλουν πάνω στὰ κύματα τὸ βουλιαγμένο θωρηχτὸ, τὸ «Μπάρχαμ», νὰ τ' ἀρματώσουν κι ἀπὸ κεῖ νὰ τραβήξουν γραμμὴ νὰ λεπτέρωσουν τὸν Περσί—... Ὅχι, τὸ θιάνει πρῶτα, τοῦλεγε ὁ ἄλλος. Ἄκουσα χιλιάδες ἀνθρώπους, γυμνοὺς κι ἀπροστάτευτους, νὰ ξερακίζουν τὴν τρέλλα τραγουδώντας λόγια ποὺ μιλοῦσαν γιὰ κόκκαλα.

Καί κείνη εἶπε :

—ὦ, τώπα, με πονᾷ ἡ καρδιά μου. Στὴ μέρα τὴ σημερινή, δὲν ταιριάζουν τέτοια ἐπιθαλάμια...

Καί κείνος εἶπε :

—Εἶδα τὴν ἀκαρδὴ φυλὴ νὰ ξεγυμνώνεται κι ἡπια ποτήρι πάνω στὸ ποτήρι τὸ πιστὸ τῆς γνώσης, ὅλο πίκρα, ὅλο φωτιά, ὅλο λύπησι. Εἶδα τοὺς δεσμοφύλακές μας νὰ σκοτώνουν με μιὰ σφαίρα τὸν Νταβέλ, τὸ μόνον σκυλὶ ποὺ ἀπόμεινε μέσα στὸ σύρμα, γιὰ νὰ φάει σὰν ψώρα τίς παλάμες μας ἢ δόξα τοῦ χαδιτοῦ.

Ὁ Ἀπρίλης εἶναι ὁ μῆνας ὁ σκληρὸς, γεννώντας
μέσ ἀπ' τὴν πεθαμένη γῆ τίς πασχάλιες.
σμίγοντας θύμησιν, κι ἐπιθυμία...

Ἔτσι τραγούδησε ὁ Ἑλιστ. Μὰ ἐρημὴ Νόρα εἶναι ἡ καρδιά τοῦ κάθε δυνάστη. Σ' ὅλα τὰ σταυροδρόμια τῆς Μέσης Ἀνατολῆς, σ' ὅλα τὰ μονοπάτια τῆς Ἑρήμου, εἶχανε στήσαι πινακίδες : Μὴ σπαταλάτε—Dont Waste. Κι ἡ κρύα φυλὴ ἔσπρηγε παντοῦ τίς μισές, γιὰ νὰ παίξει : Wasts... Waste... Waste... Waste Land! Εἶδα τὴ γλιτωσάρικη μάσκα τῆς ἀνύμφορης λύσσας ὅταν γδικιέται ὁμά, με τὴ σπατάλη τὴν ἀσκοπη... Εἶδα νὰ σκάθουν μικροὺς λάκκους μέσα στὴν ἄμμο, ν' ἀδειάζουν μέσα τὰ δοχεῖα τῆς μπενζίνης καὶ νὰ τῆς βάζουν φωτιά γιὰ νὰ φήσουν τὸ τσάι τους. Κι ἀφίναν τὰ δοχεῖα γεμμένα ν' ἀδειάζουν, νὰ πίνει ἡ ἄμμο τὴν ὑγρὴ δύναμη. Εἶδα τὴν ἄμμο νὰ πίνει διψασμένη τὸν ἰδρώτα ποὺ ἔτρεχε ἀπὸ τὰ κορμιά τῶν συντρόφων μου ὅταν κουβαλοῦσαν πέτρες ἀπὸ

τὸν ἓνα σωρὸ στὸν ἄλλο κι ὕστερα τίς ξανακουδαλοῦσαν πίσω. Καί τὴν εἶδα νὰ πίνει μὲ τὴν ἴδια δίψα, τὴν ἀντρῖκια τρυφερότη τους, ὅταν τρελ-
λοι ἀπὸ τὴ μοναξιά, ξεσηκώνονταν ἐνάντια στὸ σκληρὸ γραμμένο, σπέρ-
νοντάς τὴν κρυφά, περίφοβοι καὶ ντροπιασμένοι, προσφορὰ σὲ κάποια
γυναίκα ποὺ μπορεῖ καὶ νὰ μὴν τοὺς γνῶριζε.

Τόση δύναμη, τόση δουλειά, τόσος ἔρωτας...

—Σώπα, σώπα, Κώστα. Φτάνει, τοῦ λέει καὶ τοῦ κλείνει τὸ στόμα
μὲ τὸ χέρι της.

—Γιατί;

—Γιατί δὲ μιλάς πιὰ ὅπως τὰ βιβλία. Μιλάς σὰν τίς ἐφημερίδες.

—Εἶναι χρόνια τώρα ποὺ θέλω νὰ γράψω ἓνα ὥρατο βιβλίο. Ἐνα
βιβλίο μὲ δέντρα, μ' ἓνα ψαράδικο λιμανάκι κι ἓνα μεγάλο ἔρωτα. Νᾶναι
μιά κόρη ποὺ νὰ τὴ φωνάζουν Ἰγγεμποργκ κι ἄλλη μιά, ἡ Μονάκριδη.
Τὰ λόγια γεμάτα καὶ ἡρεμα σὰν ποτάμι, νὰ φεγγίζουν μὲς ἀπὸ τίς γραμι-
μές του χρυσαφένια, ὅπως τὸ ἡλιοθασιλεμα πίσω ἀπ' τὰ λιόδεντρα καὶ τὰ
πεῦκα. Νὰ τελειώσω τὸ βιβλίο καὶ νὰ μὴ μοῦ κάνει καρδιά νὰ τ' ἀφήσω,
μόνο νὰ κάθωμαι νὰ γράψω ἄλλες δυὸ σελίδες, μὲ κυρτὰ τῶν δέκα,
λεὺκὰ, ἔτσι, γιὰ νὰ μείνω ἀκόμα λίγο μὲ τὴ συντροφιά τῶν δακρυσμένων
ἡρώων μου. Θέλω νὰ γράψω ἓνα βιβλίο λυπητερὸ ποὺ νὰ κάνει εὐτυχισ-
μένους ὅσους τὸ διαβάζουν. Μὰ εἶναι τούτη ἡ κατάρρα τῆς ἐποχῆς μας,
ποὺ μοῦ πατάει τὸ σβέρκο καὶ μοῦ κολλᾷ τὸ πρόσωπο πάνω στὴ δυστυ-
χία τῶν ἀνθρώπων, πάνω στὶς ἀνοιχτὲς πληγές, στὴ λάσπη καὶ τὸν κοριό.
Καὶ σκληράθηκαν ὅλα: ἡ φωνή, τὰ δάχτυλα κι ἡ καρδιά μου. Κι ὁ Ἄ-
πριλης μὲ τίς πασχαλιές, γίνηκε ὁ μῆνας ὁ σκληρός. Τὸν ἐλέπω σὰν ξερὴ
πέτρα νὰ βουλιάζει ἀργὰ σὲ μιὰν ἄγρονη καὶ πυρωμένη ἀμμοθάλασσα.
Καὶ γύρω ἀπὸ τὴν πέτρα εἶναι τσακάλια κι ἀκρίδες καὶ σκορπιοὶ καὶ
σκολόπεντρες καὶ φίδια καὶ γεράκια. Εἶναι καὶ τὰ κίτρινα κόκκαλα τῆς
ἐξορίας καὶ τῆς μοναξιάς. Τὸν Ἀπρίλη γευτήκαμε πρώτη φορὰ τὸ φαρ-
μάκι τῆς προδομένης φιλίας. Γι' αὐτὸ εἶναι καὶ πιὸ σκληρός.

*
**

Εὐπνήσε ἀπ' τὸ θόρυβο ποῦκανε ἡ Ἑλένη καθὼς ξανάκλεινε τὴ
μπαλκονόπορτα.

—Μοῦ φάνηκε πῶς κάποιος φώναζε «Κώστα, Κώστα», τοῦ λέει.
Μὰ δὲν ἦταν κανεὶς. Μόνο τὸ σκοτάδι. Θάταν ἡ θάλασσα.

Ἄν Κώστας τῆς χαμογέλασε.

—Τὸν πῆρα λιγάκι, εἶπε. Εἶδα καὶ ὄνειρο. Ἦταν σὰν ἓνα λυρικὸ
παραλήρημα, σὰ νὰ ἐναιροπολοῦσα μέσα στ' ὄνειρό μου: Ἔτσι ποὺ εἴ-
μαστε πλαγιασμένοι στὰ σεντόνια, ἔλεγα, νᾶταν, ψυχὴ μου, ἀμπελόφυλ-
λα, νὰ μᾶς τύλιγαν· κάποιος νὰ μᾶς κρεμοῦσε στὴν κλιματαριὰ τῆς θά-
λασσας καὶ νὰ μᾶς ἔψηνε τὸ φῶς τοῦ φεγγαριοῦ· νὰ γινόμαστε κρασί γα-
λάζιο, νὰ τῶπιες, νὰ μεθοῦσες καὶ νὰ θυμόσουν τὴν ἀγάπη σου καὶ νὰ-
κλαιγες· νᾶκλαιγες μαργαριτάρια, νὰ τὰ μάζευα, νὰ τὰ πουλοῦσα στὴν
ἀγορά, γιὰ νὰ σὲ τρέφω!

—ὦχ, νὰ μὲ τρέφεις εἰ; Λύθηκε ἐπιτέλους ἡ γλώσσα σου, ἀγά-
πη μου.

—Είναι ή ποιήτη. "Όλα τὰ χρόνια τοῦ πολέμου τὴν ἐπνίγα μέσα μου.

Δαμάζομαι. Μὲ τὸ γόνατο
πατούσα τὸ λαρύγγι τῆς ποίησής μου.

σὰν τὸ Μαγιακόφσκυ. Σήμερα σὺ ἀλήθεια νιώθω πὼς εἶναι ή πρώτη μέ-
ρα ποὺ ἀποστρατεύθικα. "Ω, θὰ σὲ κἀνω εὐτυχισμένη.

Ἡ Ἑλένη ἀνατρίχιασε:

—Φοβᾶμαι, τοῦ λέει. Φοβᾶμαι τὸν ἄνθρωπο ποὺ εἴσουν αὐτὰ τὰ
πέντε χρόνια. Φοβᾶμαι πὼς ποτὲ δὲ θὰ μπορέσω νὰ τὰ ζήσω ἀπὸ μέσα
σου. Πὼς νὰ περάσω τόσες ἐρημιές, τόσες πικρίες. Εἶναι πέντε χρόνια
ποὺ μοῦ λείπουν ἀπὸ τὴ ζωὴ μου. Ἐσὺ φηνώσουν στὸ λιπούρι τῆς ἐρή-
μου καὶ μένα μὲ πασπάλιζε ή ἀσημόσκονη τοῦ φεγγαριοῦ. Πέ μου, μπο-
ρεῖς νὰ μοῦ ἐξηγήσεις τί γίνθηκε καὶ πέρα; Τὴν οὐσία θέλω. τί κέρδιζαν οἱ
ἄνθρωποι;

—Θὰ σοῦ πῶ γιὰ τὸν Ἀντώνη, τὸ «σύνδεσμο». "Ἵστερ' ἀπ' τὸ
Λίθινο, ἔπρεπε κάποιος νὰ μᾶς φέρει τὴν «καινούργια γραμμὴ» σὲ μᾶς
ποὺ ῥιζικόμασταν ἀπομονωμένοι μέσα στὰ σύρματα. «Θὰ πάω ἐγώ»,
εἶπε ὁ Ἀντώνης. Ἦταν ἓνα καρτωτάκι, εἰκοσιπέντε χρονῶ. Εἶχε ἐφτά
πληγές ἀπὸ τ' Ἀλβανικὸ καὶ μάτια γαλανὰ ποὺ σὲ τράβηξε. Κι ἔκανε
τὸ δρόμο ἴσαμε τὸ Γιαντζούρ, πέρασε ἔλλη τὴν ἐρημο, μὲ τὰ πόδια. "Όλη
τὴ Λιβυκὴ καὶ τὴ μετὶ Κυρηναϊκῆ. Τρεῖς μῆνες περπατοῦσε κι ὅταν
ἔφτασε, κανεὶς μᾶς δὲν ἤθελε νὰ τὸν πιστέψει. Καὶ τὸ χειρότερο: τὴ
γραμμὴ τὴν εἶχαμε ἔρει μονάχοι μᾶς ἀκούοντας τὸ ραδιόφωνο. Τότε
ὅμως εἶχε ἀλλάξει ή κατάσταση καὶ χρειαζόταν πάλι σύνδεση. Ὁ Ἀν-
τώνης σιγώθηκε: «Θὰ πάω ἐγώ» εἶπε κι ἔφυγε. Καὶ πῶς δὲν ξαναφά-
νηκε. Πουθενά. Μπορεῖ νὰ τὸν σκότωσαν, μπορεῖ νὰ πέθανε ἀπ' τὴ δί-
ψα, μπορεῖ νὰ ξύλιασε ἀπ' τὸ κρύο καὶ νὰ τὸν φάγαν τὰ τσακάλια.

—Τὸν φαντάζομαι, λέει ή Ἑλένη, ὁλομόναχο νὰ περνᾷ τὴ Λιβυ-
κῆ. Χωρὶς καμιά συντροφιά νὰ τὸν ἐμψυχώνει, μόνο ἑαυτὸς κι ή σκιά
του, κι ή δόξα του. Νὰ κρύβεται ἀπὸ τοὺς ἀνθρώπους. Νὰ περνᾷ μέσ'
ἀπὸ τ' ἀγγλικὰ φυλάκια, τὰ στρατόπεδα τῶν αἰχμαλώτων, τὰ ναρκοπέ-
δια, τρεῖς μῆνες! Ἡ πίστη ποὺ ὀδηγοῦσε τὰ δῆματά του ἔχει κατὶ τὸ
φοβερό. Πὼς θὰ μπορούσε ὁ ἄνθρωπος αὐτὸς νὰ χωρέσει ξανά μέσα σ' ἓνα
σπίτι, ν' ἀνοίξει τὴ πόρτη, νὰ καθίσει στὸ τραπέζι καὶ νὰ κόψει ψωμί;

—Μποροῦσε. "Όχι μονάχα αὐτὸς μὰ καὶ ὅλοι τους. "Όμως τώρα
ποὺ γύρισαν θαρρεῖς πὼς τοὺς χωρᾷ κανένα σπίτι; Εἶναι σὰν τὸν Ἀντώ-
νη, τὸ «σύνδεσμο». «Θὰ πάω ἐγώ» καὶ θέλουν νὰ παλαύσουν μὲ τὴ Μοί-
ρα γιὰ δευτέρη φορά. Τὸ χρέος τους τὸ κάμανε, μόνο νά, ή δουλειὰ δὲν
τελειώνει. κατὰλαβες; Πρέπει νὰ ξαναπεράσουν τὴν ἐρημο.

Μὰ τότες ἐγὼ ἔχω δίκιο. Τὸ σπίτι δὲν τοὺς χωρᾷ.

—Τοὺς χωρᾷ, τοὺς χωροῦσε καὶ τότε ἀκόμα, κάθε μέρα. Εἶχα ἓνα
φίλο, Μιχάλη. Ἔτυχε νὰ μᾶς πᾶν ἔξω ἀπὸ τὴ Μπεγκάζη, τότε ποὺ μᾶς
δῶσαν νὰ φυλάγουμε αἰχμαλώτους. Στὴ Μπεγκάζη πρέπει νὰ σοῦ πῶ
κατοικοῦσαν καμιά τριανταρὶ ἀλληλικὲς οἰκογένειες. Ἐνα μεσημέρι, σ' ἓνα
πάγκο, ὁ Μιχάλης ἔπικσε παρέα μ' ἓνα παιδάκι ὡς πέντε χρονῶ, ποὺ μι-
λοῦσε ἑλληνικά. Πρὸ κάτω καθόταν ή μάνα του. Κάποτε τέντωσε τ' ἀ-
φτί της καὶ πῆρε τὰ ρομεινὰ τους. Χύμηξε πάνω στὸ παιδί τῆς νὰ τὸ
φάει: «Δὲ τοῦπα νὰ μὴ μιλάς μ' αὐτούς: τοῦ φώναζε καὶ τῷδερε.
«Σηκώθηκα κι ἔφυγα», μούλεγε ὁ Μιχάλης μ' ἓνα πικραμένο χαμόγελο,

«και τὸ βράδυ, στὴ φρουρά, μοῦ ξανάρθε ἔλη αὐτὴ ἡ ἱστορία στὸ νοῦ. Κοίταξε, λέω, ποιὸς ξέρει τί νὰ λένε τῶν παιδιῶν γιὰ μᾶς. Μὰ τί, ψωριάρικα σκυλιά εἴμαστε πιά γιὰ νὰ μὴ μᾶς ζυγώνουνε; Καὶ καὶ στὰ σκοτεινά, ποῦ δὲ μ' ἔβλεπε κανεὶς, ἄφησα τὰ δάκρυά μου καὶ τρέχανε».

—ὦ, ναί. Ὅταν εὗρεις τὸ δρόμο τῶν δακρύων τότε τὸ σπῖτι δὲν εἶναι πολὺ μακριά.

—Μὰ καὶ τ' ἀντίστροφο. Πρέπει νὰ θγείς ἀπὸ τὸ σπῖτι σου γιὰ νὰ θρῆς τὸ δρόμο τῶν δακρύων. Καὶ δὲν εἶναι ἔτσι οἱ δρόμοι τόσο ἀπλοῖ. Εἶναι δρόμοι ποὺ ἀπ' ἄλλοῦ ξεκινοῦν κι' ἄλλοῦ σὲ βγάζουν: Ὅταν μᾶς ἀναγκάσανε ν' ἀφήσουμε τὸ καράβι μας, ὁ Πλαούδας ὁ παλαιοημερολογίτης, πῆγε καὶ ξεκάρφωσε τὸ κόνισμα τ' Ἀη Νικόλα καὶ τόβαλε στὸ σάκκο του. Γιὰ νὰ μᾶς φυλάει, λέει, ἐκεῖ ποὺ πηγαίναμε. Στὸ σύρμα πιά, ἓνα πρωτὶ, τὸν εἶδα καθισμένο κατὰχαρα σταυροπόδι καὶ κάτω μαστόρευε. —Κώστα, γιὰ κοίτα, μοῦ λέει καὶ μοῦ κλείνει τὸ μάτι. —Τί εἶναι, μωρὲ Πλαούδα, τὸν ρωτῶ. —Νά, κοίτα μονάχος σου, μοῦ λέει κι ἦταν ἔλο καμάρι. Σκύβω: Εἶχε κόψει λουρίδες-λουρίδες τὸ κόνισμα τ' Ἀη Νικόλα καὶ τῷφτιαχνε χάρακες. Ἦταν λίγες μέρες ποὺ στὸν κλωδὸ μας εἶχαμε ἀρχίσει μαθήματα Γεωμετρίας καὶ δὲν εἶχαμε χάρακες.

—Τί ἔξυπνα ποὺ κάνεις τὴ δουλειά σου. Νὰ σὲ παρομοιάσω μὲ τὸ Χριστὸ καὶ τίς παραβολές του ἢ μὲ τὴ Χαλιμά καὶ τὰ παραμῦθια της; Ἀχ, θάχουμε καὶ μετς ἀκόμα χίλιες νύχτες ὀλοδικές μας; Μὰ πὶὸ πολὺ μοῦ θυμίζεις τοὺς ναυτικούς ποὺ σταμπάρουν πάνω στὸ πετσί τους κι ἀπὸ μιὰ γοργόνα, ἓνα λουλούδι, ἓνα ὄνομα, σὲ κάθε λιμάνι ποὺ πιάνουνε.

Ὁ Κώστας πῆγε ν' ἀπαντήσει μὰ ἡ Ἑλένη τοῦκλεισε τὸ στόμα. Τέντωσε τ' ἀφτί της:

—Ἀκούω πατήματα στὴ σκάλα, νά, βάζουν τὸ κλειδί στὴν ξώπορτα. Τώρα;

Ὁ Κώστας σηκώθηκε μονομιᾶς, ἔριξε κάτω πᾶνω του.

—Σκεπάσου, τῆς εἶπε. Πάω νὰ δῶ.

Ἀκούστηκε ἡ πόρτα ν' ἀνοίγει, κάποιος μπῆκε καὶ τὴν ξανασφάληξε πίσω του.

—Γειά σου, τί τρέχει; τοῦ εἶπε ὁ Κώστας.

Ὅστερα συνεχίσανε ψιθυριστά. Σὲ λίγο ὁ ἄλλος ἔφυγε. Ὁ Κώστας φάνηκε ξανά, ἤρεμος ἀλλὰ κλειστός. Σὰ βράχος γυαλιστερός καὶ ρυτιδωμένος.

—Πρέπει νὰ φύγω ἀμέσως, τῆς εἶπε κι ἔπιασε νὰ ντύνεται γρήγορα.

—Μὰ ποιὸς ἦταν; Δὲν μπορούσαν νὰ περιμένουν ἴσαμε αὔριο;

—Κάποιος ποὺ δὲν ξέρεις. Εὐτυχῶς ποὺ μὲ δρῆκαν εὐκολα. Δὲν ἔχω καιρὸ νὰ σὲ περιμένω. Θὰ γυρίσεις μόνη σου. Ντύσου, σῶσε τὸ φῶς καὶ σύρε πίσω σου τὴ ξώπορτα. Δὲ χρειάζεται κλείδωμα. Ἄν κάνεις γρήγορα, ἴσως προφτάσεις τὸ τελευταῖο λεωφορεῖο.

—That's the way the world ends... εἶπε κείνη εἰρωνικά. Καβαλιέρος νὰ σοῦ πετύχει... Τί ὥρα θὰ σὲ δῶ αὔριο.

Ὁ Κώστας ἔβαζε τὴ γραβάτα του. Ἦρθε κοντά της καὶ τὴν κοίταξε μέσα στὰ μάτια, ἤσυχα, μ' ἓνα φῶς παρὰξενό ποὺ τὰ φώτιζε ἀπὸ μέσα, βαθεία.

—Δὲ θὰ μὲ δεῖς αὔριο, οὔτε μεθαὔριο. Ἑλένη, κατὰλαβέ με: Πρέπει νὰ ξαναπεράσω τὴν ἔρημο.

—Κώστα, εἶπε κείνη καὶ μὲ μιὰ κίνηση ἔριξε τὰ μαλλιά της πίσω, στὴ γυμνὴ πλάτη της. Ὑστερα, σάμπως ξαφνικὰ νὰ κατάλαβε, κάθησε στὴν ἄκρη τοῦ κρεβατιοῦ, τὸ κορμί της ζάρωσε. Τὰ μάτια της ἀνοιξαν γεμάτα τρόμο.

—Κώστα, ξανάπε. Ἄλλα πέντε χρόνια; Μὰ τώρα...

Τὸ χέρι της μὲ τὰ θαμμένα νύχια πῆξε τὴ γυμνὴ κοιλιά της, σὰ νὰ σκυρτοῦσε κιόλας ἐκεῖ μέσα ἡ νέα ζωή.

—Γιατί τὸ λὲς αὐτό; Δὲν ξέρω πόσο θὰ λείψω, ἀλλά...

—Πάρε με μαζί σου, λοιπόν.

—Ἀδύνατο!

Μὲ τὸν τρόπο ποὺ τῆπε, ἡ Ἑλένη κατάλαβε πόση ἀπόσταση τοὺς χώριζε ἀκόμη. Εἶχε πάλι φύγει ἀπὸ κοντὰ της. Εἶχε ξανασφαλήσει ἐλόκληρος. Τὰ μάτια του κοιτοῦσαν μακριὰ, ἐξιχνιάζον τὸν ὁρίζοντα τῆς ἐρήμου.

—Κώστα, ἂχ Κώστα, δὲν ἔπρεπε νὰ μὲ σφάζεις. Ἐπρεπε νὰ μὲ βαρύνσεις στὰ δικὰ σου νερά. Τώρα, ξέρω πῶς δὲ μπουρδεῖς νὰ κάνεις ἀλλοίως, ὅμως δὲ σὲ καταλαβαίνω, δὲν καταλαβαίνω τίποτα.

—Τὸ ξέρω. Φταίω κι' ἐγώ, μὰ ἦρθαν ὅλα τόσο ρασιτικά. Ποτέ μου δὲν πίστευα...

Κι' ἐγὼ ποὺ ἔλεγα πῶς ἡ εὐτυχία γίνηκε προσοχή, σὰν τὴ θάλασσα. Ναί, σὰν τὴ θάλασσα: ἐρχεται καὶ φεύγει.

Τσανκίστηκε στὰ δυό, ἔκρυψε τὸ πρόσωπό της στα μπράτσα της καὶ ξέσπασε σὲ γοεροὺς λυγμούς.

Ὁ Κώστας στάθηκε ἀπὸ πάνω της μιὰ στιγμή. «Ἀγάπη μου» τῆς εἶπε. Ἀπλώσε τὸ χέρι του, τὸ τράβηξε πίσω, ἔκανε ρασιτικά μεταβολὴ καὶ ἔφυγε.

Ὅσο κατέβαινε τὴ σκάλα ἄκουε τοὺς λυγμούς της. Ὅταν ὤρθη ἀπὸ τὸ σπῆσι οἱ φωνὲς τῆς θάλασσας τὰ σκέπασαν ὅλα.

Ἦαμε, εἶπε σ' αὐτὸν ποὺ τὸν περίμενε.

Περπατοῦσε καὶ μπροστὰ του ἦταν τὸ σκοτάδι. Μὰ πέρα ἀπ' τὸ σκοτάδι ἡ ματιά του ἔβγαλνε κι ἀναμετροῦσε τὸ σκληρό, τὸ μακρὸ μίσθος ποὺ τοὺς περίμενε. Θιμμήθηκε ἓνα συνάδελφό του, ἀγρότη ἀπὸ τὸν κάμπο τῆς Θράκης: «Ὅταν εἶναι θέρος, τοῦ ἔλεγε, κι οἱ θερστάδες, κοντὰ στὸ μεσημέρι, εἶναι ἀποσταμένοι πιά ἀπὸ τὸν κάματο καὶ τὴ ζέστη, στῆνουν δυὸ δεμάτια ἐκεῖ ποὺ δουλεύουν, ξαπλώνουν καὶ στὴ μικρὴ τους σκιά θάξουν τὸ κεφάλι τους. Παίρνουν ἓναν ὑπνάκο γιὰ δυό—τρεῖς λεπτά κι ὕστερα πάλι σηκώνονται καὶ ρίχνονται στὴ δουλειά. Ἔχουν νὰ ποῦν πῶς αὐτὸς ὁ ὕπνος, ὁ τόσο σύντομος, εἶναι κι ὁ πιὸ γλυκὺς. Εἶναι ὁ ὕπνος τοῦ θεριστή... Κι ἐγὼ ποὺ ὑάρεψα πῶς «ἀποστρατεύτηκα». Καθ' ἡμένη Ἑλένη. Μιὰ μέρα. Ὅτε: ἔντεκα ὥρες γιὰ τὰ πέντε χρόνια τῆς ἀγωνίας. Κι ἄλλα πόσα ἴσαμε νὰ τελειώσει τὸ θέρισμα:

Σὰ νῆταν ὁ κάμπος μπροστὰ του, ὁ Κώστας στίλωνε τὰ μάτια μέσ' τὸ σκοτάδι γιὰ νὰ δεῖ τὴν ἄκρη του. Ὁ ἄλλος ἄρχισε ἐπιτέλους νὰ τοῦ μιλά. Ἡ Ἑλένη καὶ τὸ δωμάτιο μὲ τὸ μεγάλο κρεβάτι καὶ τὴ μυρωδιὰ τῶν μαραιμένων τριαντάφυλλων, μέναν πίσω πολὺ, στὰ πόδια τῆς θάλασσας. Τώρα οἱ δυὸ ἄντρες βάζιζαν μέσα στὸν κάμπο μὲ τὰ τραχεῖα χώματα καὶ τὸν ἀδυσώπητο ἥλιο.

ΣΤΡΑΤΗΣ ΤΣΙΡΚΑΣ

Λ Ο Γ Ο Τ Ε Χ Ν Ι Α Κ Α Ι Ε Π Ι Σ Τ Η Μ Η

Ζοῦμε σὲ μιὰ ἐκπληκτικὴ ἐποχὴ. Ζοῦμε σὲ τέτοια ἐποχὴ, ποὺ ὁ ρόλος τῆς ἐπιστήμης στὴ χώρα μας ἀπλώνει καταπληκτικὰ καὶ μαζὶ μ' αὐτό, ὅλο καὶ πὺρ σημαντικὸ γίνεται τὸ στοιχεῖο τῆς γνώσης στὴν Τέχνη. Τὸ 4ο πεντάχρονο σχέδιο βασίζεται στὴ νέα τεχνικὴ καὶ τὴ μηχανοποίηση, δηλαδή, στὴν ἐπιστημονικὴ σκέψη. Ἡ ἐπιστήμη, μόνη της, μᾶς ὁδηγεῖ σὲ μιὰ τεράστια ἀνατροπὴ καὶ στεκόμαστε πᾶς στὸ κατῶφλι μιᾶς κοντινῆς, χωρὶς προηγούμενο, ἐνεργητικῆς. Δὲν εἶναι μακριὰ ὁ καιρὸς ποὺ ἡ ἐνεργητικὴ αὐτὴ θὰ γίνῃ πραγματικότητα, ποὺ θὰ ἀντικαταστήσῃ ὄγκο ἀνθρώπινης ἐνέργειας, θὰ ἐκμηδενίσῃ αὐτὸ ποὺ λέμε «μαύρη δουλειά», θὰ ἐξαφανίσῃ καὶ αὐτὴ τὴν ἔννοια «μουντζούρης ἐργατῆς», θὰ παραδώσῃ στὰ χέρια μας μιὰ τεράστια δύναμη καὶ θὰ μᾶς βοηθήσῃ στὸ κοινωνικὸ μας μετασχηματισμό. Μπορεῖ, λοιπόν, ἡ Σοβιετικὴ φιλολογία νὰ μείνῃ ἀμέτοχη στὸ ἀπλῶμα τοῦ ρόλου τῆς ἐπιστήμης στὴ χώρα μας; Ἄς κοιτάξουμε τὴν ἱστορίαν τῆς λογοτεχνίας καὶ θὰ βροῦμε πὼς ποτὲ δὲν ἦταν ἀδιάφορη γιὰ τὴν ἐπιστημονικὴ σκέψη. Στὸ κατῶφλι τῶν μεγάλων, τῶν βασικῶν ἀνακαλύψεων στὴν ἐπιστήμη, ὁ συγγραφέας, ὁ ἀνθρώπος τῆς τέχνης, αὐτὸς ποὺ σκέπτεται μὲ μορφές, στάθηκε πάντα ὁ κήρυκας τῶν ἀνακαλύψεων αὐτῶν στὴν κοινωνία, τοὺς δινόταν μ' ὅλο του τὸ πάθος, τίς ἐξυπηρετοῦσε μὲ τίς νομβέλλες καὶ τὰ μυθιστορημάτα του. Δημιουργοὶ τοῦ ἐγκυκλοπαιδικοῦ γνωσεολογικοῦ συστήματος, ποὺ ἀναπτύχθηκε πᾶν ὅπου στὴ νέα, τὴ μετερεαλιστικὴ βάση, τὸ 18ο αἰῶνα στὴ Γαλλία, ἦταν συγγραφεῖς. Ὁ Ντιντερώ συστηματοποίησε, γενέκλεψε, ἐκλαίκεψε μὲ τὴ δυνατὴ του πέννα ἐκεῖνα, ποὺ ἑκατοντάδες μαθηματικοί, γιατροί, ἀστρονόμοι, φυσικοί, χημικοί, δουλεύανε καὶ μελετούσανε στὰ ἐργαστήρια, στὰ γραφεῖα, στὰ ἀστεροσκοπεῖα. Κι' ὁ Ντιντερώ ἦταν ἓνας ἀπὸ τοὺς πὺρ σημαντικοὺς καλλιτέχνες τῆς ἐποχῆς του. Οἱ νομβέλλες του «Ἡ καλογρηά», «Ὁ ἀνηψιὸς Ραμώ», εἶναι μαργαριτάρια μέσα στὴ Γαλλικὴ πρόζα. Κ' εἶναι χαρακτηριστικὸ πὼς ἀπ' τὸν Ντιντερώ, ἀπ' τὴ σχολὴ του, ἡ γραμμὴ τῆς ἀνάπτυξης δὲν προχωρεῖ στὴν ἐπιστήμη ἀλλὰ στὴ λογοτεχνία, μιὰ καὶ τὴ βρίσκουμε τὸν 19ο αἰῶνα στὸν Σταντάλ, στὸν Φλωμπέρ, στὸν Μπαλζάκ, ποὺ στὴν καλλιτεχνικὴ τους πρόζα ἀπαντοῦμε μιὰ τέτοια γνώση τῆς ψυχολογίας, μιὰ τέτοια φροντίδα γιὰ τὴ λεπτομέρεια, ποὺ οἱ κριτικοὶ ἀποκαλοῦσαν τὴν τάση αὐτὴ γιὰ τὴν ἀκριβείαν, στὸν Σταντάλ «ἐπιστημονικὴ», στὸν Φλωμπέρ «ἐμπειρικο—ἐπιστημονικὴ» ἐνῶ τὸν Μπαλζάκ πολλὰς φορὲς τὸν κατηγοροῦσαν γιὰ «ἀνιαρές» σελίδες, ποὺ ἔγραψε γύρω ἀπ' τίς σύγχρονες τοῦ ἐπιστημονικῆς ἀνακαλύψεως, στὰ μυθιστορημάτα του.

Ἡ τελειότητα τῆς σύνθεσης τοῦ μυθιστορήματος τοῦ Μπαλζάκ «Peau de chagrin», μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ σὰν πρῶτυπο συνδιασμοῦ λογοτεχνίας καὶ ἐπιστήμης. Οἱ νέοι συγγραφεῖς μας θάπρεπε νὰ τὸ μελετήσουν βαθειά. Ἡ ὑπόθεση τοῦ μυθιστορήματος αὐτοῦ εἶναι φανταστικὴ. Εἶναι περίεργο πὼς ὁ Μπαλζάκ διάλεξε ἀκριβῶς μιὰ

φρανταστική υπόθεση, για να δώσει με τη βοήθειά της, ένα απ' τα πιο σπάνια σε ρεαλισμό, περιεχόμενα. Θα σ'αυ θυμήσω με λίγα λόγια την υπόθεση αυτή. Ένας νέος που η φτώχεια τον έσπρωξε ως την άπελπισία και τη σκέρη της αυτοκτονίας, βρίσκει, άξαφνα, σ' ένα παλιατζίδικο και το αγοράζει, ένα κομμάτι ανατολίτικο δέρμα, που έχει μια μαγική ιδιότητα: Μόλις ο κάτοχός του επιθυμήσει κάτι, ή επιθυμία του εκπληρώνεται άμέσως, μα συνάμα μαζεύεται και το δέρμα κι όσο πιο έντονα και λαίμαργα το επιθυμεί τόσο και πιο πολύ μικραίνει, ως που στο τέλος φτάνει στο μηδέν και μαζί μ' αυτό τελειώνει κι ο άνθρωπος. Όταν το μαγικό δέρμα εξαντλιστεί έντελως πρέπει να πεθάνει κι ο ιδιοκτήτης του. Θα μπορούσε κανείς να συμπεράνει, πως είναι δυνατόν να διατηρήσει τη ζωή όσο θέλει, φτάνει να παραιτηθεί από κάθε επιθυμία. Αλλά τί αξίζει μια τέτοια ζωή; μα εκτός απ' αυτό είναι και πάλι αδύνατο, γιατί κάθε ζωντανός θέλει ενόσω ζει. Κι' ο άτυχος νέος που έδωσε τη ζωή του με το τρομερό μαγικό δέρμα, προσπαθεί να ξεφύγει απ' την εξουσία του. Ζητεί να βρει τρόπο να γλυτώσει τεχνικά απ' το μάζεμα, να το τεντώσει. Έδω το ταλέντο του Μπαλζάκ φτάνει στο απόγειό του. Ο Μπαλζάκ, ούτε λίγο, ούτε πολύ, περνά τον ήρωά του απ' όλη τη σύγχρονή του επιστήμη και τον περνά έξωχα, με τη μεγαλύτερη μαεστρία, με τη βοήθεια μορφών τόσο όμορφων και τόσο εκφραστικών που θα τις θυμόμαστε για πάντα! Πρώτα πηγαίνει τον ήρωά του σε κάποιον ζωολόγο, τριγυρισμένον από πουλιά, που πάνω τους κάνει πειράματα. Είναι ένας μικροκαμωμένος, γεμάτος ένθουςιασμό γερωνάκος, με περούκα, που του κάνει μια ολοκληρω γοητευτική διάλεξη για τα πουλιά του, για κάποιο άσπιτικό γάιδαρο, τον «όναγρο» μα που δεν καταλαβαίνει γιατί συμμαζεύεται το μαγικό δέρμα. Ο ήρωας πηγαίνει τότε στον καθηγητή της μηχανικής, ένα ψηλό ξερακιανό άνθρωπο με τη μύτη πάντα γεμάτη με μια πράσινα ταμπάκο. Ο άνθρωπος αυτός δεν μπορεί να βρει τη σωστή κουμπότρυπα για το κάθε κουμπί, μα τα χέρια του, γεμάτα μεγαλοφυΐα, αποδεικνύουν σ' ότι βρει μεσα σ' αυτά, — ένα μπουκάλι, μια σπασμένη γλάστρα, ένα σανιδάκι — με μεγάλη πειστικότητα, την αρχή πάνω στην οποία βασίζεται το υδραυλικό πιεστήριο, που βάση του είναι η μαθηματική ιδέα του Πασκάλ. Ο ήρωας που ξέρει τον Πασκάλ μόνο σαν συγγραφέα κι' όχι σαν επιστήμονα, αναφωνεί με απορία: «μα μπορεί ο συγγραφέας των επαναστατικών γραμμάτων νάχει κάνει αυτό εδώ;». Ο μαθηματικός μ' ένα χαμόγελο του άπαντά «μάλιστα» και του προτείνει να π'άν σ' ένα μηχανολόγο για να υποβάλουν το μαγικό δέρμα στην ενέργεια του υδραυλικού πιεστήριου. Ο ήρωας μας πηγαίνει στον μηχανικό αυτό, που τυχαίνει νάναι Γερμανός. Ο Μπαλζάκ φαίνεται πως συνειδητά διαλέγει τη μορφή αυτή. Οι Γάλλοι, γιαυτόν, είναι έφευρέτες, ενώ οι Γερμανοί είναι οι πρακτικοί, οι εφαρμοστές. Περιγράφει, πάρα κίττον το υδραυλικό πιεστήριο, και την ενέργειά του με τόση καλλιτεχνική δύναμη, με όση θα περιέγραφε ένα σεισμό ή μια έκρηξη ύψιστου, δηλαδή, σχεδόν τοπιογραφικά. Όταν το πιεστήριο αποδείχεται ακατάλληλο, ακολουθεί μια επίσκεψη στον χημικό που του μιλάει μ' όλην του την αγάπη για τ' αντιδραστήριά του, αλλά και τ' αντιδραστήρια δεν έχουν

καμμιά εξουσία στο δέρμα. Βασανισμένος ο ήρωας τρέχει στους γιατρούς—φυσιολόγους, παρακαλώντας τους να του παρατείνουν τη ζωή—στον αιώνα του Μπαλζάκ, οι φυσιολόγοι ήταν ιδιόμορφοι φιλόσοφοι που άνταναν κλούσαν την κοσμοθερία της κοινωνίας. Ο Μπαλζάκ μάς παρουσιάζει τρεις κατευθύνσεις της σύγχρονης του σκέψης με τη μορφή τριών γιατρών, φορέων των κατευθύνσεων αυτών: τον γιατρό οργανικό τον αντιπρόσωπο της οργανικής σχολής, τον μυστικιστή γιατρό, αντιπρόσωπο της σχολής των βιταλιστών και τον γιατρό σκεπτικιστή ένα παρατηρητή και ευθυμολόγο που νομίζει πως η καλύτερη θεωρία είναι η απουσία κάθε θεωρίας. Τα πορτραίτα των σοφών αυτών είναι γεμάτα ζωή, ρεαλισμό και κομικότητα, γιατί ο χαρακτήρας ενός σοφού, γεμάτος λόγες και αντιθέσεις, είναι ένα εύρημα για τον καλλιτέχνη: από τη μιά μεριά είναι το μυαλό που τάχει πιάσει το πάθος των ανακαλύψεων, για το οποίο ο Μπαλζάκ λέγει, «η λύσσα των ανακαλύψεων όμοια μ' όλα τ' άλλα πάθη, που με τόση δύναμη μάς απασπᾷ απ' τις τρέχουσες δουλειές του κόσμου αυτού, ώστε να χάνουμε τη συνείδηση του έγώ μας» κι απ' την άλλη μεριά η μικρολογία, το μικροφιλότιμο, ο στενός κοσμάκος της κάστας, η τσιγκουνιά, η έριστική διάθεση, η γκρίνια, η ζήλια του μεγάλου ανθρώπου με περούκα, που κατηφορίζει απ' το φαλακρό κεφάλι του, ή βαθεία φιλαυτία κι' αδιαφορία για τον πελάτη. Αυτό είναι το καθρέφτισμα της Γαλλικής Ακαδημίας μ' όλη τη σύγχρονη της συντηρητικότητα. «Τί νεώτερο έχουμε στη χημεία;» ρωτούν ένα χημικό. «Τίποτε, μούχλα. Η χημεία πέθανε—στο μεταξύ η Ακαδημία αποφάσισε να παραδεχθεί πως υπάρχει το Ίτεϋλικόν δξύ», απαντά με ειρωνία ο χημικός.

Με τον τρόπο αυτό ο αναγνώστης του «Peau de Chagrin» εκτός απ' την απόλαυση της γλώσσας του νεαρού Μπαλζάκ, της φανταστικότητας της υπόθεσής του, μιᾶς συναρπαστικής έρωτικής λιντρίγγας, των γοητευτικών μορφών δυο ήρωίδων, παίρνει και μιᾶ συγκεκριμένη, λεπτή γνώση της προβληματικής της επιστήμης της νεαρής άστικής τάξης του 1825—1835 περίπου, με τηντσουχτερή κριτική των επιστημονικών ιδρυμάτων και του τύπου των επιστημόνων. Το βιβλίο αυτό του Μπαλζάκ έγινε για μᾶς κλασικό, μᾶ για την εποχή του ήταν ένα δξύ και συνταραχτικό ντοκουμέντο μεγάλης κοινωνικής δύναμης.

Τί γίνεται και στη δική μας λογοτεχνία; Μήπως πάνω απ' όλη την κλασική μας καλλιτεχνική παραγωγή, δέν ύψώνεται ή ρωμαλέα μορφή του Λομονόσοφ που συνενώνει μέσα του τον σοφό και τον ποιητή, τον μηχανικό και τον γραμματικό, τον χημικό και τον φιλόσοφο; Ο Λομονόσοφ κληροδότησε στη ρωσική λογοτεχνία την ακρίβεια της γνώσης και την πολυμέρεια της μόρφωσης, την τέχνη να συνδιάζουμε την επιστήμη με τις ανάγκες της ζωής και πρέπει να το πούμε, πως οι σημαντικότεροί της αντιπρόσωποι ήτανε πάντα πιστοί στην κληρονομιά αυτή του Λομονόσοφ. Η αξιομνημόνευτη λογοτεχνική εργασία του Ραντίσσεφ, της περιόδου της έξορίας του στη Σιβηρία, είναι σύγχρονα και κληροδότημα μεγάλου σοφού, που βλέπει βεβαίως τα μέλλοντα και ποιητού, που προφητεύει το μεγάλο μέλλον της Σιβηρίας. Οι έρευνες του Πούσκιν στα αρχεία για την ιστορία της επανά-

στασης τῶν Πουγκατσιόβ, εἶναι δουλειὰ ἐνὸς ἱστορικοῦ ποὺ τὸν βοηθᾷ χωρὶς νὰ τὸν ἐμποδίζει ἡ ἰδιότητα τοῦ μεγαλοφυοῦς καλλιτέχνη. Ὁ Ἰκόγκολ, ὄντας πιά στὴν ἀνθιση τῆς δόξας του, ἐπέμενε ἀνένδοτα γιὰ τὴν καθηγεσία τοῦ Πανεπιστημίου, καὶ δούλευε σοβαρὰ πάνω στὶς διαλέξεις του τῆς ἱστορίας. Ὁ ἀποτυχημένος συγγραφέας τοῦ 1840-50 Σαζόνωφ, συμφοιτητῆς τοῦ Χέρτσεν καὶ τοῦ Ὁγκαριόβ, ἔγραψε ἓνα ἄρθρο γιὰ τὸν Τουργκένιεφ, ὅπου ἀναρωτιέται πῶς ὁ περίφημος Ρώσος μυθιστοριογράφος μπόρεσε «νὰ ἀποκαταστήσει τὴν ἀλυσίδα τῆς ἐθνικῆς παράδοσης» στὴ λογοτεχνία, ποὺ διακόπηκε μὲ τὸ θάνατο τοῦ Πούσκιν καὶ ἀπαντᾷ: μὲ τὴ σοφὴ συνένωση τῆς δυνάμει τῆς σκέψεως, μὲ τὴν παρόρμηση τῆς ἔμπνευσις». Καὶ στὸν ἴδιο τὸν Τουργκένιεφ βλέπει σὰν βασικὸ, πῶς εἶναι «σοφὸς καὶ μορφωμένος». Ἡ πεποίθησις αὐτὴ γιὰ τὴν βαρύτητα τοῦ συγγραφέα νὰ εἶναι «σοφὸς καὶ μορφωμένος» εἶναι τυπικὴ γιὰ τὰ μέσα τοῦ 19ου αἰῶνα, ὅταν οἱ συγγραφεῖς δὲν ξεχωρίζανε τὴν περιοχὴ τῆς λογοτεχνίας ἀπ' τὴν περιοχὴ τῆς ἐπιστημονικῆς σκέψεως, καὶ ἄφηναν πάντα πίσω τους ἐκτὸς ἀπ' τὸ καθαρὰ καλλιτεχνικὸ τους ἔργο, καὶ ἐπιστημονικὲς ἐργασίες ἢ ἄρθρα κριτικὰ, καὶ ἐννοῦσαν πάντα πῶς ὑπάρχει κάποια διαφορὰ ἀνάμεσα στὴ λογοτεχνία καὶ τὴν καλλιτεχνία. Τὰ περιοδικὰ τοῦ περασμένου αἰῶνα ἔγραφαν πάντα σὰν ὑπότιτλο «περιοδικὸ Λογοτεχνίας καὶ Τέχνης», σάμπως ἡ ἐννοια τῆς λογοτεχνίας νὰ ἦταν πιά πλατειὰ ἀπὸ μόνη τὴν λογοτεχνικὴ πρόζα ἢ τὴν ποίηση, πιά πλατειὰ ἀπὸ ὅτιδήποτε εἶδος τέχνης. Τὸ 1941, βγήκε ἓνα ἐνδιαφέρον βιβλίο τοῦ ἀκαδημαϊκοῦ Κοστογιάνς γιὰ τὸ μεγάλο φυσιολόγο Σέτσενιεφ. Ἐκεῖ μᾶς λέει μὲ πόσο μεγάλη προσοχὴ οἱ συγγραφεῖς τοῦ 1840—1860 παρακολουθοῦσαν τὸ ἀνθίσμα τῆς φυσιογνωσίας στὴ Ρωσία καὶ ὅχι ἀπλᾶ παρακολουθοῦσαν, κρατοῦσαν στενὸ σύνδεσμο μὲ τοὺς σοφοὺς, γονιμοποιοῦσαν μὲ τὴν ἐπιστήμην τὰ βιβλία τους καὶ ἐπιδροῦσαν, μὲ τὴ σειρά τους στὴν ἐπιστήμην. Κατὰ τὴν ἔκφραση τοῦ Κοστογιάνς «οἱ φυσικοεπιστημονικὲς γνώμες τοῦ Χέρτσεν, τοῦ Ντομπρολιούμποφ, τοῦ Τσερνισέφσκυ, τοῦ Πίσαριεβ, ποὺ ρούφιζαν κάθε τι ποὺ ἦταν προοδευτικόν, φτάνοντας καὶ ὡς τὸν Νταρβίνο, ἔγιναν οἱ τροφοδότες ρίζες γιὰ τὴν ἀνάπτυξη τῆς θεωρητικῆς φυσιογνωσίας στὴ Ρωσία».

Ὅταν βυθιζόμαστε στὰ παλὰ περιοδικὰ νιώθουμε πόσο κοντὰ βρίσκονταν ἡ λογοτεχνία μὲ τὴν ἐπιστήμην. Βαθύτατες σκέψεις, ποὺ γεννήθηκαν ἀπὸ τὴν ἐπικοινωνία μὲ τὴν ἐπιστήμην, ζοῦνε στὴν ποίηση τοῦ Τσιούτσεφ. Στὸν ἀγνώνα ὑπὲρ ἢ κατὰ τοῦ Δαρβίνου πῆρε μέρος ὅλη σχεδὸν ἡ λογοτεχνία μας. Εἶναι ἀξιπρεπὲς ἔργο, πῶς ὁ Α. Τσέχωφ, ὅταν εἶχε γίνῃ πιά συγγραφέας μὲ παγκόσμια φήμην, ἐννοῶ πῶς πρέπει «νὰ ἀποτίσει τὸ χρέος του» στὴν ἐπιστήμην, καὶ δούλευε σοβαρὰ γιὰ τὴν ἱστορία τῆς ἱατρικῆς στὴ Ρωσία. Ἡ σχέση μὲ τὴν ἐπιστήμην ἦταν ἡ λυδία λίθος γιὰ τὸν καθορισμὸ τῆς ἀντιδραστικότητος ἢ ἐπαναστατικότητος, γιατί δὲν ὑπῆρχε οὐδετερότητα πάνω σ' αὐτό. Ἀπὸ τὸ γεγονὸς πῶς βλέπει ὁ συγγραφέας τὴν ἐπιστήμην, μποροῦσε νὰ διακρίνει κανένας τὸ πολιτικὸν τοῦ πρόσωπο. Ὁ Ντοστογιέφσκι στοὺς ἀδελφοὺς Καραμᾶζωφ παράβαλε τὴν ἐπιστήμην μὲ τὴ μισητὴ γι' αὐτὸν «σ τ ἰ σ η», ἀντέταξε στὴ χημεία, τὴν «ψυχὴ» τοῦ ἀνθρώπου καὶ θέλοντας νὰ ταπεινώσει, νὰ λερώσει τὴν ἐπιστήμην, ἔβαλε στὸν Σμερντιακόβ του, τὴν

ἀγάπη πρὸς τὴ «μόρφωση». Καί, δίπλα σ' αὐτό, θυμηθεῖτε τὰ ἐμπνευσμένα λόγια τοῦ βασανισμένου ἀπ' τὸν τσαρισμὸ Ταρὰς Σοφσένκο: «ὦ ἀγρόνομοι φιλόανθρωποι, βρέστε ἀντὶς δρεπάνι καμμιὰ ἄλλη μηχανή μ' αὐτὸ θὰ προσφέρετε τὴν πιὸ μεγάλη ὑπηρεσία στὴν καταδικασμένη σὲ βαρεῖα δουλειὰ ἀνθρωπότητα. Μεγάλε Φούλτον καὶ μέγαλε Οὐάτ... αὐτὰ ποὺ ἄρχισαν στὴ Γαλλία οἱ ἐγκυκλοπαιδιστὲς θὰ τὰ τελειώσει σ' ὅλον τὸν τεράστιο πλανήτη τό, γεμάτο μεγαλοφυΐα, παιδί σας». Γίνεται ἀμέσως ἀντιληπτὴ ἡ διαφορὰ τῆς ἀτμόσφαιρας.

Δὲν ἀξίζει τὸν κόπο νὰ φέρουμε κι ἄλλα παραδείγματα. Ὁ ρόλος τῆς ἐπιστήμης, στὴ φιλολογικὴ σύλληψη τῶν Ρώσων συγγραφέων τοῦ περασμένου αἰῶνα, εἶναι σὲ ὅλους μας, — σὲ ἄλλους λίγο σὲ ἄλλους πολύ, — φανερός. Ὁχι λιγώτερο φανερός εἶναι καὶ στὴ σοβιετικὴ ἐποχὴ. μ' ὅλο τὸ νεαρὸ τῆς ἡλικίας τῆς σοβιετικῆς λογοτεχνίας ἔχει δημιουργηθεῖ πιὰ κι ἔχει βρεῖ τοὺς βασικοὺς νόμους τοῦ σὰν ἀνεξάρτητο εἶδος τὸ «ἐπιστημονικοκαλλιτεχνικό» βιβλίο. Ἐχουμε διακεκριμένους, ἔξοχους ἐκλαϊκευτές, ποὺ τὰ βιβλία τους μποροῦν νὰ φέρουν κι εὐχαρίστηση κι ὠφέλεια μὲ τὸ διάβασμά τους. Ἀς ἀναφέρω μονάχα τὸ Γενάδιο Φίς, Ρικατσόβ, Ἀγκάποβ, Γκουμιλιόβσκι, ποὺ τὸ τελευταῖο δημοσιευμένο βιβλίο του γιὰ τὸ σιδηρόδρομο θὰ καταλάβει μιὰ σίγουρη θέση σ' ὁποιαδήποτε βιβλιοθήκη, τοῦ Μιχάηλοβ, ποὺ μπόρεσε νὰ κάνει ἀπὸ τὴ γεωγραφία τέχνη καὶ πολλοὺς ἄλλους. Ἄν συγκρίνουμε ὅμως αὐτὰ μὲ τὰ περασμένα, εἶναι ἐλάχιστα. Εἶναι νέα ἀκόμη ἡ παραδοσὴ τῆς σοβιετικῆς κουλτούρας, νέος καὶ ὁ συγγραφέας ποὺ μπῆκε μόλις πρὸ λίγο στὴ λογοτεχνία, ποὺ δὲ σπούδασε ἄρκετά, ποὺ δὲν εἶχε ἄρκετὸ καιρὸ νὰ διαβάσει, ὁ αὐτοδίδακτος, ποὺ σχεδὸν πάντα περιορίζεται σὲ μιὰ μονάχα γλώσσα, γιατί τὶς περισσότερες φορὲς δὲν ξέρει παρὰ μονάχα τὴ μητρικὴ του.

Ὅταν τελευταῖα στὴ λογοτεχνικὴ ἐφημερίδα δημοσιεύτηκε τὸ γράμμα τοῦ συντρόφου Καφτάνοβ, ποὺ μᾶς κατηγοροῦσε πὼς βιβλία γιὰ τοὺς φοιτητές, γιὰ τὸν τύπο τοῦ σοβιετικοῦ φοιτητῆ δὲν ὑπάρχουν, πὼς δὲν ἔχουμε γράψει τίποτα γιὰ τὴ ζωὴ τῶν Ἀνωτάτων σχολῶν, πολλοὶ ἀπὸ μᾶς ἔνωσαν τὸ μεγάλο δίκιο αὐτῆς τῆς μομφῆς. Ἐνα μέρος, βέβαια, τῆς «σχετικῆς ἀλήθειας» μπορούμε νὰ τὸ φορτώσουμε καὶ στοὺς ὅμους τῆς σύνταξης τῶν ἐντύπων, ποὺ ποτὲ δὲν φρόντισαν νὰ παρακινήσουν τὸ ἐνδιαφέρον τῶν συγγραφέων γιὰ τὴ σοβιετικὴ ἐπιστήμη καὶ τὰ προβλήματα τῶν σοβιετικῶν σχολῶν.

Ἀλλὰ δὲν μπορούμε νὰ παραδεχτοῦμε μὲ κανένα τρόπο πὼς ἡ λογοτεχνία μας εἶναι ἀσύνδετη μὲ τὴν ἐπιστήμη. Ἀντίθετα, ἡ διακρίσῃ τῆς ἀπ' τὴν σύγχρονη ἀστικὴ λογοτεχνία, ὅλη ἡ δύναμη κ' ἰδιομορφία της (π.χ. «Τὸ πῶς τῆς ἡμέρας τὸ Σάββατο» τοῦ Πρίστλεϊ εἶναι ἀσύγκριτα πιὸ ἀδύναμο ἀπὸ ὁποιοδήποτε «παραγωγικό» μας μυθιστόρημα μ' ὅλο ποὺ καλλιτεχνικὰ μπορεῖ νὰ ναι ψηλότερά του) εἶναι ἀκριβῶς ἡ βαθεῖα, ἡ βαθύτατη σύνδεση τῆς σοβιετικῆς λογοτεχνίας μὲ τὴν ἐπιστήμη, τὴν πιὸ προοδευτικὴ τὴν πιὸ νέα ἐπιστήμη τοῦ σήμερα, μὲ τὸν μαρξισμό. Βασικὸ φταίξιμο τῶν κριτικῶν μας νομίζω τὴν ἀδυναμία τους νὰ καταλάβουν ποῦ καὶ πὼς ἀντανάκλῃται ὁ σύνδεσμος αὐτὸς στὴν Τέχνη μας. Αὐτοί, ζητοῦν τὸν μαρξισμό μὲ τὸν τυφλοσύρτη καὶ δὲ νιώθουν τὰ βάθη ἐκεῖνα τῆς μεταμόρφωσής του

στή λογοτεχνία, που θά μπορούσαν νά κάνουν τήν κριτική δμιλία γιά τήν τέχνη μας βαθύτερη καί νά τήν μεταφέρουν στό μεγαλύτερα φιλοσοφικά ύψη. Ἐξηγῶ τή σκέψη μου μ' ἓνα παράδειγμα. Πρὶν ἀπὸ λίγο, πρωτάκουσα τὴ μεγαλοφυῆ ὄπερα τοῦ Τάνιεβ «Ἡ Ὁρέστεια». Τὸ σενάριό της τῷγραψε ὁ ποιητής Βέρνικστερν, πάνω στὸ δράμα τοῦ Αἰσχύλου καὶ ἀνεβάστηκε σὲ περιορισμένο χώρο, στὴν σάλα τοῦ σπιτιοῦ τοῦ σοφοῦ. Εἶδαμε τὴν αὐστηρή, σχεδὸν ἄδεια σκηνή, μὲ τίς λιτὲς σκηνογραφίες τοῦ ζωγράφου Φαβόρσκη: τὸ σχῆμα μιᾶς ἑλληνικῆς στοᾶς, σχῆμα κολώνας, σχῆμα ἀετώματος, πού μόλις τὸ ἔγγιζε ὁ μέανδρος. Αὐτὸ ἦταν ὅλο. Οἱ ἄνδρες ἔπαιζαν μὲ μαῦρα κοιτούμια, οἱ γυναῖκες φόρεσαν μεταξωτοὺς χιτῶνες, ἀλλὰ δὲν μπορούσε νά ποῦμε πῶς ἔπαιζαν. Ἡ δράση τους ἐκδηλώνονταν σὲ τραγοῦδι, συνοδευμένο μὲ τὴ σχεδὸν δαιμονικὴ ἀπὸ τὴ δύναμη καὶ τὸ πάθος μουσικὴ τοῦ πιάνου, τῆς ἐξαιρετικῆς προικισμένης πιανίστας Γιούντινα. Οἱ ἡθοποιοὶ δὲν εἶχαν οὔτε κοθόρονους, οὔτε τίς μάσκες τοῦ ἀρχαίου ἑλληνικοῦ θεάτρου. Ὁ χορὸς ἦταν λιγιστός. Ἀναγκαστήκαμε ν' ἀρκεστοῦμε στίς Ἑρουνίες, πού σύμφωνα μὲ τὴ σκέψη τοῦ συγγραφέα θάπρεπε νά καταδιώκουν τὸν Ὁρέστη πάνω στὴ σκηνή. Δὲν ὑπῆρχε οὔτε μακιγιάζ. Κι ὅμως ἡ μεγαλοφυΐα τῆς μουσικῆς, ἡ καθαρότητα καὶ ἡ διαύγεια τοῦ λόγου, ἡ ἐξαιρετικὴ καθοδήγηση τοῦ θεάματος, μᾶς μετάφεραν ἀμέσως στὴν ἀρχαία Ἑλλάδα, στὸν κόσμον τὸν ξένο γιά μᾶς, τὸν τρομερὸ γιά μᾶς, τὸν συνταρακτικὸ μὲ τὴν ἀποκοτιά καὶ τὸ ἀκατάλυτο τῶν ἠθικῶν του κανόνων. Καθόμαστε στὴ σάλα μὲ καταπληκτικὰ τρομερὰ σιγὴ φοβούμεστε νά κουνηθοῦμε. Ζοῦσε μονάχα ἡ μουσικὴ. Τόσο μεγάλῃ ἦταν ἡ γοητεία αὐτοῦ τοῦ ξένου, τοῦ τρομεροῦ κόσμου, ὅπου βασιλευε μονάχα ἡ μοῖρα, «ἡ ἀμετάτρεπτη θέληση τῆς μοίρας», σάμπως νά μὴν φτᾶει κανένας σ' αὐτὸν τὸν κόσμον. Δὲν ξέρει κανένας πῶς ἦρθε τὸ ἔγκλημα στὴ γῆ, ὅλα κινῶν πάνω στὴ σιδερένια λογικὴ τῆς θεᾶς ἀνάγκης, τῆς θεᾶς τῆς τυφλῆς ἀναγκαιότητας... Ξαπνικά, στὸ αὐστηρὸ ἑλληνικὸ οἰκοδόμημα τῆς ἀμίλητης καὶ τυφλῆς ἀναγκαιότητας χύθηκε στὸ τέλος ἡ λαμπρὴ μουσικὴ τοῦ ἀτομικοῦ, τοῦ ψυχικοῦ ἐλέους, ἡ φωτεινὴ ἀποθέωση τοῦ ἐξαγνισμοῦ καὶ τῆς συνγνώμης. Ἀντὶ τῆς ἀρχαιότητας, τῆς κλασικῆς ἰδέας τῆς τυφλῆς ἀναγκαιότητας, ξεπήδησε ἡ παλὴ ἀτομιστικὴ χριστιανικὴ ιδέα τοῦ «ἐξαγνισμοῦ καὶ τῆς συνγνώμης». Ἡ ἐντύπωση τῆς διαφορᾶς τῶν δυὸ κόσμων, ἦταν τόσο δυνατὴ, πού ἄθελα ἀνάγκαζαν τὸ θεατὴ νά νιώσει τὸ τελικὸ βᾶθος τῆς τέχνης, τὸ βᾶθος ἐκεῖνο ὅπου ἡ τέχνη ἀντακλᾷ τὴ σχέση τοῦ ἀνθρώπου πρὸς τὴν πορεία τῆς ἱστορίας. Ἡ τέχνη ἀπαραιτήτα κλείνει μέσα της τὴν διαλεκτικὴ τῶν μεγάλων ζωτικῶν συγκρούσεων ἀνάμεσα στὸ ἀτομικὸ καὶ καὶ τὸ γενικὸ πού βρίσκουν τὴ λύση τους σὲ συσχετισμὸ μὲ τὴν ἐξάρτηση τοῦ ἀνθρώπου ἀπὸ τὴν ἱστορία. Μοιρολατρεία, ἡ πίστη στὸ τυφλὸ πεπρωμένο ἦταν ἡ σχέση τοῦ ἀρχαίου ἀνθρώπου. Ἡ ἐλπίδα τῆς συνγνώμης καὶ τῆς ἀνταπόδοσης μεσ' ἀπὸ τὴν κατανόηση τῆς θυσίας, ἦταν ἡ σχέση τοῦ χριστιανισμοῦ. Ἱστορικῶς, ἡ ιδέα τοῦ τυφλοῦ πεπρωμένου, ὅπως καὶ ἡ ιδέα τῆς ἐξαγνιστικῆς θυσίας καὶ τῆς σωτηρίας, ἔγινε τρομερὸ ταξικὸ ὄργανο τῶν λίγων γιά τὴν καταπίεση τοῦ πλῆθους. Ἐγινε ἐμπόδιο γιά τὴν ἀνάπτυξη τῆς ἀνθρωπότητας πού μοχθεῖ.

Ὅταν ἡ αὐλαία ἐκλείσει, βρεθήκαμε στὴν τρίτη πραγματικότη

τα, στὸν κόσμο μας, στὸν σοβιετικὸ κόσμο τῆς νέας σχέσης τοῦ ἀνθρώπου πρὸς τὴν πορεία τῆς ἱστορίας, τοῦ ὑποκειμένου πρὸς τὸ ἀντικείμενο. Ὁξυμένα μὲ τὴν ἀληθινὴ τέχνη, τὸ ἐσωτερικὸ μας μάτι, τὸ ἐσωτερικὸ μας αὐτί, δὲν μπόρεσαν νὰ μὴ νιώσουν μὲ τὸ νέο τρόπο, μὲ νέα ὀξύτητα τὴν διάκριση τοῦ κόσμου μας ἀπὸ τὸν χυδαῖνὸ κόσμο. Καὶ μερικοὶ ἀπὸ μᾶς ἄθελα σκέφτηκαν. Γιατὶ ἐμεῖς οἱ σοβιετικοὶ καλλιτέχνες, οἱ ἄνθρωποι τῶν νέων ἠθικῶν κανόνων, τῆς νέας σοσιαλιστικῆς ἐποχῆς, δὲν ξέρουμε ἀκόμα, δὲν μπορούμε ἀκόμα ν' ἀντικατοπτρίσουμε στὴν τέχνη μὲ τέτοια δύναμη καὶ βάθος τὸν νέο θαυμάσιον κόσμο μας—τὸν κόσμο τῶν σχέσεων μας μὲ τὴν πορεία τῆς ἱστορίας! Ἡ σχέση αὐτὴ μᾶς εἶναι πιά φανερὴ· εἶναι τόσο ὕψηλὴ, εἶναι τόσο φανερὴ, πὺ μᾶς προκαλεῖ ἡ ἴδια τὴν τέχνη! δὲν ἔχουμε τὴ Θεὰ ἀνάγκη, ἔχουμε βγεῖ ἀπ' τὸν κύκλο τῶν Χριστιανικῶν ἰδεωδῶν τῆς ἐξιλαστήριας, θυσίας καὶ τῆς συνγνώμης. Σὲ μᾶς βασιλεύει ἡ φωτεινὴ ἰδέα «τῆς ἐπίγνωσης τῆς ἐλευθερίας ἀπὸ τὴν ἀναγκαιότητα» πὺ ἐλευθερώνει τὸν ἄνθρωπο καὶ τὸν κάνει κυρίαρχο τῆς μοίρας του. Ὅταν στοχάστηκε τὴ σχέση μας πρὸς τὸ ἱστορικὸ γίνεσθαι, ξεχωριστὰ ἀπ' τὴς περασμένες ἐποχές, τὴν ἀρχαία καὶ τὴν χριστιανικὴ, ἀμέσως μὲ ἄλλα μάτια κοίταξα καὶ τὰ νεαρὰ σοβιετικὰ μας βιβλία. Τί ἔγινε πραγματικὰ μετὰ τὴν ἐπανάσταση; Ὅλο τὸ κοινωνικὸ μας εἶναι διαποτίστηκε πλοῦσια ἀπὸ τὴν ἐπιστήμη, τὴ νέα ἐπιστήμη, τὸν μαρξισμό, πὺ μπόρεσε νὰ ξεδιαλύνει τοὺς νόμους πὺ κυβερνοῦνε τὴν πορεία τῆς ἱστορίας. Ἡ ἐπιστήμη αὐτὴ διαλύθηκε μέσα στὴν πραγματικότητα μας. Εἴτε μάθαμε τὸν μαρξισμό στὸ βιβλίο εἴτε δὲν τὸν μάθαμε, αὐτὸς διαπότισε τὴ ζωὴ μας κ' ἡ ἀντανάκλαση τῆς ζωῆς αὐτῆς βρίσκεται στὴ λογοτεχνία μας. Μπροστὰ στὴν ἐπιστήμη τοῦ μαρξισμοῦ, τὴ νέαν ἐπιστήμη τῆς ἐποχῆς μας ἡ σοβιετικὴ λογοτεχνία ἀπλώσε διάπλατα τὴς σελίδες τῆς μ' ὅλο πὺ οἱ ἴδιοι οἱ συγγραφεῖς, ἴσως νὰ μὴ τὸ φαντάστηκαν ἢ νὰ μὴν τὸ κατάλαβαν καθαρὰ. Ἐχουμε δεχτεῖ ὅταν σκεφτόμαστε τὸν μαρξισμό στὴ λογοτεχνία, νὰ τὸν συνδέουμε ὑποχρεωτικὰ μὲ τὰ ἐγχειρίδια τῆς πολιτικῆς οἰκονομίας. Μ' ἂν ἓνας συγγραφέας ἔμαθε ἀπ' ἔξω καὶ ξέρεي νὰ συζητᾷ γιὰ τὴν ἀρχικὴ συσσώρευση κεφαλαίων, γιὰ τὴν ἀποξένωση τῶν ἀποξενωτῶν, γιὰ τὴς κρίσεις, γιὰ τὴν παραγωγὴ καὶ τὴν κατανάλωση, γιὰ τὸν κύκλο τοῦ κεφαλαίου, γιὰ τὸ ἐμπόρευμα καὶ τὴν ὑπεραξία, αὐτὸ σημαίνει νᾶναι κανένας μαρξιστῆς, αὐτὸ σημαίνει ὅτι ἔκανε δική του τὴν ἐπιστήμη τοῦ μαρξισμοῦ. Ἀλλὰ οὔτε στὴν πρακτικὴ τῆς ἀνοικοδόμησης, οὔτε στὴν ἐφαρμογὴ τῆς Τέχνης αὐτὸς ὁ παπαγαλισμὸς δὲ θᾶξιζε μιὰ πεντάρα, ἐὰν ὁ οἰκοδόμος καὶ ὁ καλλιτέχνης δὲν γινόταν κύριος τοῦ πνεύματος τοῦ μαρξισμοῦ. Καὶ τὸ πνεῦμα τοῦ μαρξισμοῦ βρίσκεται στὴ νέα σχέση τοῦ πρὸς τὴν ἱστορία. Στὰ σοβιετικὰ βιβλία ζεῖ καὶ ἀνασαίνει ἓνας ξεχωριστὸς ἄνθρωπος. Ὁ ἄνθρωπος αὐτὸς ξέρει τί καὶ γιὰ τὸ κάνει. Παλεύει μὲ τὰ ἐμπόδια ξέροντας γιὰ τὴν παλῦσι. Σὲ μᾶς ἐμφανίστηκε ἓνα ἰδιαίτερο συμπλήρωμα τῆς λέξης «πρὸς». Ἐκμηδενίστηκε ἡ δύναμη τοῦ τυχαίου στὴς ὑποθέσεις τῶν σοβιετικῶν βιβλίων. Ἡ εὐρωπαϊκὴ «ὑπόθεση» βασίλει μέχρι καὶ τώρα τὸ μεγαλειότερό της ἐνδιαφέρον στὸ τυχαῖο στὸ ἀπρόβλεπτο, στὸ ἀνακάτωμα τῆς μοίρας, στὸ γεγονὸς ὅτι τὰ παιδικὰ βιβλία ἀρχίζουν ἀπ' τὴ λέξη «αἴφνης». Ἀντίθετα ἐμεῖς στὴ νεαρὴ σοβιετικὴ λογο-

τεχνία φωτίζουμε τὸ πεδίο τῆς δράσης τῶν ἀνθρώπων σὲ πολλή μακρινή ἀπόσταση, ὅπως μέσα σ' ἓνα φωτεινὸ κύκλο ἀπὸ μιὰ ψηλὰ κρεμασμένη λάμπα, ποὺ ἀφήνει γιὰ τὸν ἄνθρωπο πολὺ μεγαλεῖτερο μέρος γιὰ ἐκλογὴ τῆς γραμμῆς τῆς συμπεριφορᾶς του. Σύγχρονα τὸ ἴδιο γεγονὸς ἀφήνει πολὺ λιγότερο μέρος γιὰ τὸ ἀπρόοπτο ἢ τὸ τυχαῖο τῆς ἐκλογῆς αὐτῆς· ἀπ' ἐδῶ βγαίνει ἡ ἀντανάκλαση τῆς προβληματικῆς τῆς ἐπιστῆμης στὰ βιβλία μας. Ὅσο λίγο καὶ νὰ ὑπάρχει, πάντοτε ὑπάρχει. Στὰ πρώϊμα μυθιστορήματα γιὰ τὰ κολχόζ «Τὰ κούτσουρα» «Τὸ ξεχέρσωμα» καὶ τὰ ἄλλα, ὁ ἀναγνώστης θὰ βρεῖ ἐπεισόδια καὶ σελίδες ἀφιερωμένες στὴ σύγχρονή μας ἀγροτοχνική. Τὰ ἐπεισόδια αὐτὰ—συνεδριάσεις στὸ Κρεμλίνο, συγκεντρώσεις στὴν Τιμιριέζεφσκα—γίνονται ἔτσι, ποὺ ὁ συγγραφέας μαζί μὲ τὸν ἥρωα συμμετέχουν στὸν ἀγώνα γιὰ κάθε τι τὸ προοδευτικὸ στὴν ἐπιστήμη μας, τὸ νέο σ' αὐτήν, ἐνάντια οὐ κείνους ποὺ ἐμποδίζουν τὸ μπάσιμο στὴ νέα ζωὴ. Ἡ ψυχολογία τοῦ σαμποτέρ, ἀρχίζει νὰ ξεκαθαρίζει στὴ λογοτεχνία μας σὰν ψυχολογία ἐνὸς ἀνθρώπου ἀνίκανου νὰ παραδεχτεῖ τὴν ἀναγκαιότητα τῆς ἱστορίας καὶ νὰ ἐλευθερωθεῖ μὲ τὴν κατανόηση καὶ τὸ χῶνέμά της. Αὐτός, ἐξ αἰτίας τῆς παληᾶς του σχέσης πρὸς τὴν πορεία τῆς ἱστορίας, μὲ τὴ δύναμη τοῦ αἰσθήματος τῆς σοβιετικῆς μας πραγματικότητας, σὰν καταλίεσης τοῦ ἐγὼ του, μισεῖ τὴν νέα τεχνική, τὴν κίνηση πρὸς τὰ ἐμπρός, ποὺ μᾶς ἰσχυροποιεῖ, καὶ τείνει πρὸς τὴν παληὰ τεχνική, πρὸς τὴν παληὰ ζωὴ. Στὸ μυθιστόρημα τοῦ Λεόφοβ, «Ἡ ἑκατοντάδα», συναντιόμαστε μὲ τὴν ἄρνηση τῆς ἐπιστῆμης καὶ τοῦ πολιτισμοῦ στὸν ἄνθρωπο ποὺ γίνεται σαμποτέρ. Ὁ ἄνθρωπος αὐτός θέλει ἐσωτερικότητα, θέλει τὴν τυχαίτητα τῶν στοιχείων, θέτει τὰ πρεσβεῖα τῆς τῆς φύσης, πάνω ἀπ' τὸν πολιτισμό, τῆς πίστεως πάνω ἀπ' τὴν ἐπιστήμη ἢ ὅπως λέγει ὁ ἴδιος θέλει «θέσιν». Γιαυτὸν ἡ «θέσις» εἶναι «ὁ παρθένος κόσμος» στὸ ἀγριο δάσος, ἡ σκοτεινιά, τὸ ποτάμι ποὺ τρέχει πρὸς τὸ ἄγνωστο, οἱ κοιμισμένοι ἄνθρωποι, οἱ συνήθειες τῶν παπούδων μας, δηλαδή, μᾶλλον λόγια, ὅλο ἐκεῖνο τὸ ἔμφοβο σκοτάδι τῆς ζωῆς, ἀπ' τὸ ὁποῖο μ' εὐχαρίστηση ἀπελευθερώνεται καὶ αὐτός ὁ κοιμισμένος ἄνθρωπος ἂν ἔχει μείνει ἀκόμα κινένας τέτοιος πουθενά. Στὸ «Τσιμέντο» καὶ στὴν «Ἐνέργεια» τοῦ Γκλάντκοβ, στὸ μυθιστόρημα τοῦ Κατάγιεβ «Χρόνος—Ἐμπρός!» στὰ δύο μυθιστορήματα τοῦ Κρίμοβ «Μηχανική» καὶ «Τάνκερ—ντερμπέντ» καὶ σ' ἄλλα βιβλία μας, οἱ ταξικοὶ ἐχθροὶ σκεπάζονται μὲ μιὰ ταμπέλα ἐπιστῆμης γιὰ νὰ ἐμποδίσουν μὲ μεγαλεῖτερη ἄνεση καὶ πιὸ εὐκόλα τὴν πραγματική, τὴν προοδευτικὴ ἐπιστήμη, νὰ στερεώσει τὸ μισητὸ γι' αὐτοὺς σοβιετικὸ καθεστῶς.

Μὰ ἡ ἰδέα τῆς νέας ἐποχικῆς σχέσης πρὸς τὸ ἱστορικὸ γίνεσθαι, εἶναι πολὺ πιὸ βαθειὰ ἀπ' ὅ,τι προφτάσαμε νὰ τὴ ζωγραφίσουμε στὸ πρῶτο στάδιο τῆς λογοτεχνίας μας. Ἡ ἐπεξεργασία τῆς ἰδέας αὐτῆς, θὰ ἐμβαθύνει ἅπαιρα τὸν ψυχολογικὸ κόσμον τοῦ σοβιετικοῦ βιβλίου, γιατί οἱ ρήξεις κ' οἱ συγκρούσεις ποὺ προκύπτουν στὸν κόσμον τῆς ἰδέας αὐτῆς, σὲ βάθος καὶ σὲ δύναμη ὄχι μονάχα δὲν ὑστεροῦν ἀλλὰ καὶ ξεπερνοῦν τὶς συγκρούσεις καὶ τὶς ρήξεις τῶν περασμένων αἰώνων. Αὐτοὶ οἱ φαουστικοὶ καὶ προμηθεῖκοι ψυχικοὶ κόσμοι, αὐτὰ τὰ αἰσθήματα κ' οἱ πόνοι, θέλουν γιὰ νὰ τὰ σηκώσει κανεὶς, ἥρωες τοῦ

Σαίξπηρ. Μόλις, μόλις, έχουμε σημειώσει μιὰ πρόσβαση σ' αὐτούς, σὲ μερικά ἀπ' τὰ μυθιστορήματά μας πὺν εἶναι ἀφιερωμένα στὴ σύγκρουση τῆς ἀντικειμενικῆς καὶ ὑποκειμενικῆς ἀλήθειας, στὴν κομματικὴ συνείδηση. Ἡ ἀντικειμενικὴ ἀλήθεια μᾶς ἔγινε προσιτὴ, γιατί ὁ μαρξισμός μᾶς ἔδωσε στὰ χέρια τὸ κλειδὶ τῆς κατανόησης τῶν νόμων τῆς κοινωνικῆς ἀνάπτυξης. Ἡ ὑποκειμενικὴ ἀλήθεια βόσκει μέσα μας μ' ὅλα τὰ τεράστια ψυχολογικὰ μπαράζια, κληρονομικὰ τῶν περασμένων. Ἡ σύγκρουση ἀνάμεσα στὴν ἐπίγνωση ποῦ πᾶει ὁ κόσμος καὶ τὴν ἀτομικὴ προσωπικὴ αἴσθηση, ἐγγύτητας ἀπ' ἐκεῖ ποῦ ξεκινάει, ἀνάμεσα σ' ἐκεῖνο ποῦ ζεῖ στὴ συνείδηση σὰν ἓνα λογικὸ «θέλω» σκληρό, σκηθρικό, ἐντατικό, ποῦ βαδίζει στὴ γραμμὴ τῆς μεγαλείτερας ἀντίστασης καὶ ἐκεῖνο ποῦ ζεῖ στὴν αἴσθησή μας, στὴν ὄρεξη, σὰν ψυχολογικὸ «θὰ ἐπιθυμοῦσα» ἐνστικτώδες, ἐπιπόλαιο, εὐκολο, ποῦ πηγαίνει πάνω στὴ γραμμὴ τῆς ἐλάχιστης ἀντίστασης—αὐτὴ εἶναι μιὰ ἀπὸ τίς πολυάριθμες παραλλαγές τῶν νέων μεγάλων ἐσωτερικῶν ἀντιθέσεων τῆς διαλεκτικῆς, τῆς τάσης τοῦ νέου ἀνθρώπου, τῶν νέων ἠθικῶν κανόνων, ποῦ βγαίνουν ἀπ' τὴ σχέση μας πρὸς τὴν ἱστορία. Ἡ ἔξοδος ἀπ' αὐτὲς βρίσκεται στὴν ἐλεύθερη θέληση τοῦ ἀνθρώπου ποῦ κατάχτησε τὴν ἀναγκαιότητα καὶ ἔγινε χάρη στὴν κατανόηση αὐτῆ κυρίαρχός της. Ὁ ἀπελπιστικὸς φαταλισμός τοῦ «Peau de Chagrin» τοῦ Μπαλζάκ, γι' αὐτὸ τὸ λόγο, μᾶς εἶναι μακρινός, ὄχι λιγώτερο ἀπ' τὴν «Ὁρέστεια» τοῦ Αἰσχύλου. Ὁ ἀνθρώπος ὑπερασπίζεται μὲ τὸ «ὑποκείμενό» του ἀπὸ τὸ ἀντικείμενο, ἀντιλαμβάνεται θαυμάσια στὴν ψυχὴ του, τὴν ἀντικειμενικὴ ψευτιά τῆς ὑποκειμενικῆς του ἀλήθειας καὶ πόσο μεγάλη εἶναι ἡ ὁμορφιὰ καὶ ἡ δύναμη στὸν μεγάλο σοβιετικὸ ἀνθρώπο ποῦ ξέρει πάντα νὰ βλέπει τὸ ἀντικείμενο ποῦ ὀδηγεῖ καὶ κατευθύνει στὸ δρόμο αὐτό, τοὺς ἄλλους. Ἡ λογοτεχνία μας ἔχει νὰ λύσει αὐτὲς τίς γενικὲς ἀντιθέσεις μέσα στίς ζωντανὲς καὶ συγκεκριμένους συνθῆκες τοῦ σοβιετικοῦ θέματος. Τοῦ θέματος τῆς ἀνοικοδόμησης τοῦ νέου κόσμου. Κι' ἐδῶ ἡ ἐπιστήμη, ἡ γνώση τῶν προβλημάτων τῆς ἐπιστήμης, ἡ δυνατότητα νὰ χρησιμοποιήσει τίς πρωτοπόρες ἐπαναστατικὲς ἀνακαλύψεις τῆς ἐπιστήμης, γίνεται μιὰ ἀπαραίτητη βοήθεια γιὰ τὴν τέχνη μας, ποῦ χωρὶς αὐτὴ, ἡμεῖς οἱ σοβιετικοὶ συγγραφεῖς, ποῦ θέλουμε βαθειὰ καὶ λεπτομερικὰ νὰ μελετήσουμε τὴν πραγματικότητά μας, δὲν μπορούμε νὰ προωθήσουμε.

M. SAGKINIAN

ΛΙΟ ΜΗΝΑ ΣΕ ΜΗΝΑ

25^H Μ Α Ρ Τ Ι Ο Υ

ΤΟ «ΕΙΚΟΣΙΕΝΑ» έλαμψε κι' έσβυσε σάν άστραπή! «ΑΓΩΝΑ» άνεξα ρτ,η σί ας και λευτεριᾶς τ' άποκίλεσε τὸ "Εθνος, «ΕΙΛΙΑΝΑΣΤΑΣΗ» και «ΞΑΝΑΓΕΝΝΗΜΟ» κι' αλήθεια, ήταν όλα τοῦτα μαζί, ὁ άνοιξιᾶτικος αὐτὸς λουλουδισμός ποῦ κάλῃψε μονομίας τὸ χάσμα πέντε—σωστότερα θά λέγαμε εἴκοσι—αἰώνων. Διαβάζοντας κανείς τὰ έγγραφα του, μένει κατάπληχτος μέ τὸν υψηλὸ βαθμὸ συνείδησης,—έργο μακρόχρονου διαφωτισμοῦ και προετοιμασίας ψυχικῆς,—και κατόπ. μέ τὴν απότομη βίᾳ ποῦ ἡ φιλελεύθερη τούτη ὁρμὴ ἀντισκόβεται, κατακυνηγιέται και σὸ τέλος προδίδεται ἀπὸ τὴν ἀντίδραση, γιὰ νὰ φθάσει τούτη σὸ συνηθισμένο της τροπάρι : «περὶ πνευματικῆς ἀνωριμότητος γι αὐτοδιάθεση και ἐλευθερία τοῦ λαοῦ». Ἔτσι, τὸ ἐθνικὸ μας «εἰκοσιένα», καταντᾷ ἀκατανόητο ἔξω ἀπ' τὸ στοίβο τῆς διεθνοῦς σύγκρουσης τῆς ἐπανάστασης μέ τὴν ἀντεπανάσταση, ποῦ τὸ φωτίζει και τοῦ προσδίδει τὸ δραματικὸ χαρακτήρα, ποῦ ἔχουν και τὰ γεγονότα τῆς τελευταίας δεκαετίας, Ἡ τεράστια πείρα ποῦ κατέχουμε πιά ἀπ' αὐτά, μᾶς τῶχει κάνει ἐντελῶς οἰκεῖο και προσιτὸ, φέρνοντάς το, θαρρεῖς, ὁλόκληρο μέσα στὴ ζωὴ μας, μ' ὅλο ποῦ ἕνα και πάντα αἰῶνα τώρα, ἡ πολιτικὴ και πνευματικὴ ἀντίδραση ἔκαναν τὸ πᾶν γιὰ νὰ μᾶς τὸ ἀποξενώσουν και τ' ἀπομακρύνουν' πὶὸ πέρα κι ἀπ' αὐτοὺς τοὺς «εὐκλεεῖς» χρόνους τοῦ «Θεμιστοκλῆ» και «Περικλέα», Τὸ «εἰκοσιένα» ἦταν πολὺ ζεστὸ ἀκόμα, πολὺ διδαχτικὸ, εἶχε καυστικούς τοὺς ἐλέγχους. Ἐπειτα εἶναι κι' ἐπικίνδυνο στὴ ζωὴ ἑνὸς ἔθνους, νὰ καθοδηγεῖται ἀπὸ ἕναν «άγωνα» και μιὰν «ἐπαναστάση». Ἐδῶ καταντᾷ «ὑποπτος» γιὰ τὴν ἐλευθεροφροσύνη του κι ὁ ἐθνικός μας ὕμνος. Δέ, μιλοῦν ἔτσι ἀπερίφραστα γιὰ σκοινὶ σὸ σπῖτι τοῦ κρεμασμένου. Κι' ὅμως τί διαφωτιστικὲς ἀντιστοιχίες ποῦ ξεπηδοῦν ἀπ' τὴν σατανικὴ ἰδίως προσπάθεια τῆς ἀντίδρασης γιὰ ἀντιστροφή τῶν ἠθικῶν ἀξιών με τὸν ἴδιο πάντοτε διαβλικὸ σκοπὸ, τὸ σκότωμα τῆς πίστες τοῦ ἀγωνιζόμενου λαοῦ, τί σπαρταριστὲς ὁμοιότητες μέ τοὺς «προσκυνημένους» στὴν ἐξουσία και τοὺς «Κολοκοτρώνιδες» στὴ φυλακὴ, σὰ νὰ λέμε σήμερα τοὺς «δοσιλόγους» ἔξω και στὴ φυλακὴ τοὺς ἀγωνιστὲς τῆς Ἑθνικῆς Ἀντίστασης, ἢ γιὰ νὰ ἀναφερθοῦμε στὴν διεθνῇ ἀντίδραση μέ τὴν ἀπελευθέρωση τῶν «ἐγκληματιῶν τοῦ ΠΟΛΕΜΟΥ» και τὸ κλεισίμο στῆς φυλακὲς τῶν «ἐγκληματιῶν τῆς ΕΙΡΗΝΗΣ!» Ἄλλ' ἄς μὴ ἐπιρρεαζόμαστε ἀπὸ τὴν παροδικὴ τούτη ἠθικὴ κρίση. Ἀκριβῶς μέσα σ' αὐτὴ και ἴσως ἐξ αἰτίας της, ριζώνει πὶὸ βαθειά και γιγαντώνεται τὸ δέντρο τῆς ΕΛΕΥΘΕΡΙΑΣ και τῆς ΕΙΡΗΝΗΣ : «Βρύσες ἀπλώνει τὰ κλαδιά τὸ δέντρο στὸν ἀγέρα. Μὴ καρτερεῖς ἐδῶ πουλὶ και μὴν προσμένεις χλόη. Ἰὺατὶ τὰ φύλλα ἄν εἶν' πολλὰ, τὸ κάθε φύλλο πνεῦμα». Εἶναι τὸ γραφτὸ αὐτοῦ τοῦ τόπου, στὴ μαύρη καμμένη πέτρα του ἀπὸ τὰ ἐρείπια, νὰ βγαίνει τὸ ρόδο.

ΑΙΣΘΗΤΙΚΑ ΖΗΤΗΜΑΤΑ

Γ. ΠΛΕΧΑΝΩΦ: Η ΤΕΧΝΗ ΚΑΙ Η ΚΟΙΝΩΝΙΚΗ ΖΩΗ

Μπρός στην όρμη του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, οι θεωρητικοί του δόγματος «ή Τέχνη για την Τέχνη», παίρνουν θέσεις φαινομενικά αντικρουσόμενες.

Μερικοί, επιδιώκοντας νάποχτήσουν «επαναστατικό» ύφος, στρατοτολογούν στην ύπηρεσία της άφηρημένης ζωγραφικής το Μάρξ ή τον Έγκελς κατά του Λένιν, το Λένιν κατά του Στάλιν και του Ζντάνοφ, τους καλύτερους μαρξιστές συγγραφείς κατά του μαρξισμού. Οι άλλοι πάλι, πιο ειλικρινείς στις μεθόδους τους γιατί απευθύνονται σ' ένα διαφορετικό κοινό, αναγνωρίζουν την άμεση άλληλουχία που υπάρχει ανάμεσα στο «χειρόγραφο του 1844» του Μάρξ και τα σημερινά διδάγματα του μαρξισμού—λενινισμού, αλλά θαδισώνουν άμέσως ότι τούτος δὴ δὲν είναι σὲ θέση νὰ ἔχει γνώμη γιὰ τὴν τέχνη καί, πολὺ περισσότερο, δὲ μπορεῖ νὰ τὴν καθοδηγήσει. Γιατί, όπως ὅλοι μας ξέρουμε, ἡ τέχνη εἶναι «ἀπ' τὴν οὐσία της» ἀνεξάρτητη ἀπ' τὴν πολιτικὴ καὶ ξένη πρὸς τὴν ἐργατικὴ τάξη: «Μᾶς σκοτίσατε μὲ τοὺς προλεταρίους σας!» λένε σὲ τελευταία ἀνάλυση οἱ κ. κ. Bouret, Cogniat, Cassou...

Ἡ δημοσίευση τῶν κειμένων τοῦ Γ. Πλεχάνωφ πάνω στὴν «Τέχνη καὶ τὴν κοινωνικὴ ζωὴ», τὰ ὁποῖα συνοδεύουν οἱ δύο ἐξαιρετικὲς μελέτες τοῦ Jean Fréville, ποὺ τὰ τοποθετοῦν πάλι στὸ ἱστορικὸ τους πλαίσιο, κάνουν τὰς τὰς πρὸς τὴν ἡ καλύτερη ἀπάντηση ποὺ μπορεῖ νὰ δοθεῖ σὲς δύο αὐτὲς «κρίτικες». Πραγματικά, τὰ κείμενα αὐτὰ φανερώουνε μᾶλλον τὴν σὺνέχεια καὶ τὴν ὁρθότητα τῆς μαρξιστικῆς μεθόδου στὴν ἐφαρμογὴ τῆς πάνω στὰ αἰσθητικὰ προβλήματα. Γιὰ τοῦτον τὸ λόγο ἔχουνε καὶ μιὰ ἐχωριστὴ ἐπικαιρότητα.

Ὅπως μᾶς τὸ δείχνει ὁ Jean Fréville, παρ' ὅλο ποῦ, ὅστερ' ἀπὸ τὸ 1903 ὁ Πλεχάνωφ βουτήχτηκε ὁλοένα καὶ πρὸ πολὺ στὸ μενσεβικισμό καὶ στὸ σοσιαλπατριωτισμό, δὲν εἶχε πᾶψει νὰ ναι πρὶν ἀπ' τὴν ἐποχὴ αὐτὴ, ἕνας ἀπ' τοὺς πρῶτους εἰσηγητὲς τοῦ μαρξισμού καὶ ἕνας ἀπ' τοὺς πρωτοπόρους τοῦ ἐπαναστατικοῦ κινήματος στὴ Ρωσία.

Γιὰ τοῦτο ὁ Λένιν ἔλεγε γι' αὐτόν τὸ 1921: «Δὲν εἶναι δυνατό νὰ γίνῃ κανεὶς ἀληθινός, συνεθνητός κομμουνιστὴς ἂν δὲν μελετῇ... ὅλα ὅσα ἔγραψε ὁ Πλεχάνωφ πάνω στὴ φιλοσοφία, γιὰτὶ εἶναι ὅ,τι καλὺτερο ὑπάρχει στὴ διεθνή φιλολογία τοῦ Μαρξισμού.

Τὸν ἴδιο ρόλο τοῦ πρωτοπόρου, ἔπαιξε ὁ Πλεχάνωφ βάζοντας τὰ θεμέλια μιᾶς ἐπιστημονικῆς αἰσθητικῆς, γιὰτὶ ἂν θρῖσκουμε βέβαια στὸ Μάρξ καὶ στὸν Έγκελς ἕνα πλήθος μεγαλοφυεῖς ἀπόψεις πάνω στὴ λογοτεχνία καὶ τὴν τέχνη, ὅμως οἱ ἐκθέσεις αὐτὲς εἶναι σχεδὸν πάντα ἀποσπασματικὲς ἐπειδὴ οἱ συγγραφεῖς τοὺς δὲν εἶχαν τὸν καιρὸ νὰ ἐφαρμόσουν συστηματικὰ πάνω σ' αὐτὰ τὰ ζητήματα, τὴ μέθοδο ποὺ ἀνακάλυψαν οἱ ἴδιοι. Τὴ συστηματικὴ τούτην ἐφαρμογὴ, πρῶτος ὁ Πλεχάνωφ τὴν ἐπεχείρησε.

Σίγουρα, δὲν ἀπαντᾷμε σ' αὐτόν κανένα δογματικὸν ἀπολογισμό, κι' ὅμως ἡ ὕλιστικὴ ἀντίληψη τῆς τέχνης προκύπτει μὲ πολὺ ἀκριβὴ τρόπο ἀπ' τὴς ἀπειράριθμες πολεμικὲς του κατὰ τὸν αὐτὸν θεωρητικῶν.

Φιλοκοκινίζει ὅλες τὶς ἰδεαλιστικὲς ἐξηγήσεις τῆς τέχνης: Τὴν ἐξηγήσει τῆς «Ἀπόλυτης Ἰδέας», τῆς ἀτομικῆς ἰδιοφυΐας, τῆς κοινωνικῆς ψυχολογίας, τῆς φυλῆς, τῆς γεωγραφικῆς θέσης, τῶν «αἰωνίων ἰδιοτήτων τῆς ἀνθρώπινης φύσης» κ.τ.ρ., κ.τ.ρ.... Κάθε τι ποὺ ἀκόμα σήμερὰ ἀποτελεῖ τὴν κυριώτερην οὐσίαν τῆς ἐπίσημης διδασκαλίας, εἶχε διαλυθεῖ πρὶν ἀπὸ μισὸν αἰῶνα ἀπὸ τοῦτον δὴ τὸν Πλεχάνωφ ποὺ τὰ διδλῖα οὔτε τὸν ἀναφέρουν!

Ἀνασκευάζοντας αὐτὲς τὶς ἀπάτες, ὁ Πλεχάνωφ ἐροντοφωνάζει ὅτι ἡ μὴν διώσιμη αἰσθητικὴ εἶναι ἐκείνη ποὺ στηρίζεται στὸν ἱστορικὸ ὕλισμό!

Ἡ λογοτεχνία καὶ ἡ τέχνη—μας λέει—εἶναι ὁ καθρέφτης τῆς κοινωνικῆς ζωῆς» (σελ. 265), ἡ ἀντικειμενικὴ τους δόση θρῖσκεται, σὲ τελευταία ἀνάλυση, στὴν κατὰστασιν τῶν παρὰ γωγικῶν δυνάμεων καὶ τῶν σχέσεων τῆς παρὰ γωγῆς.

Ὅμως ἡ ἐπίδραση αὐτὴ δὲν εἶναι οὔτε ἄμεση, οὔτε μηχανικὴ πραγματοποιεῖται ἀνάμεσα ἀπὸ μιὰ σειρά «ἐν-

διαμέσων καταστάσεων» που καθορίζονται απ' αυτήν (κοινωνικό και πολιτικό καθεστώς, κοινωνική ψυχολογία, ιδεολογίες) και μέναν αμοιβαίο τρόπο. Η τέχνη επιδρά στην οικονομική και κοινωνική της βάση για να επιταχύνει ή να καθυστερήσει την ανάπτυξη της. Όμως η βάση αυτή, σε τελευταία ανάλυση, δεν παύει ναποτελεί το αποφασιστικό στοιχείο. Κι έτσι ο Jean Fréville, συνοψίζοντας το διδαγμα του Πλεχάνωφ, γράφει: «Ποτέ δε θα καταλάβουμε τη φιλοσοφία, τη λογοτεχνία, την τέχνη ενός ορισμένου λαού, σε μιαν ορισμένη εποχή, αν δεν εξετάσουμε βαθιά την ψυχολογία των τάξεων και την πάλη των τάξεων (σελ. 10)».

Τ'η μέθοδο αυτή της μαρξιστικής ερμηνείας, δοκιμάζει ο Πλεχάνωφ με μία πειστική αποτελεσματικότητα σε πολλές του μελέτες, ιδιαίτερα περιεχτικές πάνω στην ιστορία της λογοτεχνίας και της τέχνης. «Ας θυμηθούμε λόγου χάρη τι λέει για τη γαλλική ζωγραφική του 18ου αιώνα. (σελ. 181-188).

* *

Με τη μελέτη τούτη κι άλλες πολλές, ο Πλεχάνωφ δίνει μια πρακτική απόδειξη για την ορθότητα της μαρξιστικής αντίληψης για την τέχνη. Ο κ. Cassou είναι για γέλια όταν ρωτάει «ειρωνικά» αν ο Ronsard έγραφε «για την προλεταριακή τάξη του XVI αιώνα» (sic). Όμως, αν στην εποχή της πάλης των τάξεων, κάθε τέχνη είναι σύγχρονα ένα προϊόν και ένα έργο αυτο της πάλης, τί πρέπει να σκεφτούμε για τη θεωρία «της τέχνης για την τέχνη»;

Σαυτό το ερώτημα ο Πλεχάνωφ απαντάει τοποθετώντας ιστορικά και κοινωνικά την ίδια τούτη τη θεωρία: η τάση προς το δόγμα «η τέχνη για την τέχνη» — μάς λέει — γεννιέται και στερώνεται εκεί όπου υπάρχει μια διαφωνία χωρίς διέξοδο ανάμεσα στους καλλιτέχνες και στον κοινωνικό τους περίγυρο» (σελ. 117). Όμως η διαφωνία τούτη μπορεί να πάρει πολύ διαφορετικές σημασίες. Ανάλογα με τον κοινωνικό περίγυρο για τον οποίο πρόκειται: γιαυτό το λόγο το δόγμα «η τέχνη για την τέχνη» δεν έχει το ίδιο νόημα στο τέλος του XIX αιώνα και στην αρχή του.

Σ'ε'ναν Πούσκιν, η τάση τούτη εκφράζει την άρνησή του να φεθεί να στρατολογήσει στην υπηρεσία της τσα-

ρικής αυτοκρατορίας. Το ίδιο, στους γάλλους ρομαντικούς, στους ρεαλίστες σαν τον Flaubert, εκφράζει μια έντονη διαμυρτυρία κατά του κομπορρισμού και κατά της μηδαμινότητας της αστικής κοινωνίας. Η στιγμή όπου το επαναστατικό κίνημα του προλεταριάτου βρίσκεται ακόμα σχεδόν στα σπάργανα, υπάρχει ήδη η διαφωνία ανάμεσα στον αστικό καλλιτέχνη και στον αστικό κοινωνικό του περίγυρο, κ' η ανταρσία τούτη δίνει στο έργο μια ορισμένη αισθητική αξία: γιαυτό, σημειώνει ο Πλεχάνωφ, «Η κυρία Bovary» είναι άπειρες φορές καλύτερη από τον «γαμπρό του κ. Poignier», την απολογία αυτή της «καθολικότητας» τάξης».

Όμως, παρ' όλ' αυτά, το δόγμα «η τέχνη για την τέχνη» εκκλίνει από τότε μέσα του ανειράστικα σπέρματα, γιατί οι πρόμαχοί του, ακριβώς έπειδη ισχυρίζονται ότι είχαν ύψωθεί π' από την πάλη των τάξεων, «δεν ξεσηκώθηκαν καθόλου κατά των κοινωνικών σχέσεων που στάθηκαν άφορμή να γεννηθεί κάθε τι «αστικό» και δεν έπαψαν να ναι προσκυλλημένοι στην «αστική» νοοτροπία (σελ. 117). Κι αυτά ακριβώς τάντιδραστικά σπέρματα έδιναν στην τέχνη τους τα αισθητικά της σύνορα: τον ασύστατο χαρακτήρα των ρομαντικών ήρώων, τον περιορισμένο ρεαλισμό του Flaubert, κ.τ.ρ... Όσο λοιπόν αναπτύσσεται η εργατική τάξη, τούτη η προσκόλληση στην αστική νοοτροπία γίνεται το κυρίαρχο στοιχείο. «Όσο περισσότερο θυνάμωνα... το απελευθερωτικό κίνημα που σφερόταν κατά της αστικής διάπλωσης της κοινωνίας, τόσο πιο συνειδητός γινόταν ο δεσμός των γάλλων έπαθών της θεωρίας «η τέχνη για την τέχνη» με την αστική κοινωνία (σελ. 117). Γ'π'ήρξε δέδωια ακόμα μια διαφωνία, όμως η αιχμή της από δω και μπρός σφερόταν κατά του προλεταριάτου, κατά του λαού. 'Απ' τον καιρό του Πλεχάνωφ, το δόγμα «η τέχνη για την τέχνη», είχε γίνει ένα συνειδητό όργανο άπάτης στην υπηρεσία του καπιταλισμού. ενώ τα έργα των έπαθών του, εοιτηγμένα μέσα στο φορμαλισμό από φόδο της πραγματικότητας που καταδίκασε την αστική τάξη, αρχίζουν να χάνουν κάθε αισθητική αξία.

Όταν βλέπουμε σήμερα τους κ.κ. Cogniat, Dorival και Σία, γλευαστές της «παράφρονης» της πολιτικής στην τέχνη, να ναι μ'ε'νη έλλανόδικης επιτροπής ενός διαγωνισμού για τη

δράβευση της καλύτερης άφίσεως που θα διαφημίζει το σχέδιο Μάρσαλ, δεν αντιλαμβάνομαστε την επικαιρότητα της κρίσης του Πλεχάνωφ; «Η τέχνη για την τέχνη έχει καταστήσει ή τέχνη για το χρήμα... Μπορεί να πορήσει κανείς που ή τέχνη έγινε ένα εμπόρευμα, τη στιγμή που το κάθε τι πουλιέται σόλον τόν κόσμο;» (σελ. 177).

* *

«Αν κάθε τέχνη είναι ταξική, αν το δόγμα «ή τέχνη για την τέχνη» είναι κι αυτό μια ταξική άπατη, ποιός θα είναι από δω και μπρός ο ρόλος του κριτικού; Βέβαια ή γνώμη του Πλεχάνωφ σχετικά με το πρόβλημα τούτο, δεν είναι πάντα πολύ σταθερή. Καμιά φορά φανερώνει τάσεις (ιδιαίτερα μετά το 1905) στροφής προς τόν «αντικειμενισμό» στο σύνολό τους όμως, οι δηλώσεις του είναι πολύ καθαρές: ή κριτική της τέχνης, μπλεγμένη και ή ίδια μέσα στην πάλη των τάξεων, είναι έξισου ένα όργανο αυτής της πάλης, για τούτο το έργο της μαρξιστικής κριτικής θάνα να προσανατολίζει αποφασιτικά το λογοτεχνικό και καλλιτεχνικό κίνημα προς την κατεύθυνση της πιο προοδευτικής τάξης, της τάξης που φέρνει μέσα της το μέλλον, δηλαδή προς την κατεύθυνση του προλεταριάτου... «Η άληθινά φιλοσοφική κριτική είναι σύγχρονα μια κριτική άληθινά άγωνιστική» (σελ. 187).

Αυτό το χρέος του άγωνιστή, ο Πλεχάνωφ θά το ξεπληρώσει με δυο τρόπους: απ' τη μια μεριά, πολεμώντας την άστική τέχνη που ήρσκεται σε τέλεια παρακμή, και απ' την άλλη, υποστηρίζοντας τά πρώτα έμβρυα της καινούργιας προλεταριακής τέχνης καθώς και δοκιμάζοντας να προσδιορίσει εκείνο που θά γίνει άργότερα ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός.

Ανάμεσα στους άστους συγγραφείς της εποχής του Πλεχάνωφ, μερικοί γίνονται άνοιχτά οι όμνητες του καπιταλισμού, ο Πλεχάνωφ ξεσκαπάζει αλύπητα τά έργα τους, δείχνοντας πως ή υποστήριξη της παρακμασμένης τάξης γίνεται αίτια να χάσουν ένα μεγάλο μέρος απ' την αίσθητική τους αξία ή κριτική του για τόν Κνούτ Χάμσουν, που την καλλιτεχνική του συνεργασία με το φασισμό φαίνεται σχεδόν να την προμαντεύει, είναι περίφημη απ' αυτή την άποψη.

Οί άλλοι, άποφεύγουν την πραγματικότητα που καταδικάζει άμετάκλητα

τα την τάξη τους και ήρσκουν καταφύγιο στον υποκειμενισμό και στο φορμαλισμό. Στη μελέτη του για τη σύγχρονη ζωγραφική, ο Πλεχάνωφ κάνει μιάν άναδρομή στο παρελθόν, γυρίζει πίσω στον εμπρεσιονισμό, σταυροδρόμι στην ιστορία της άστικής τέχνης. «Ορισμένοι γάλλοι κριτικοί σύγκριναν τόν εμπρεσιονισμό με το ρεαλισμό στη λογοτεχνία, ή σύγκριση αυτή στέκεται άρκετά. Όμως, αν οι εμπρεσιονιστές υπήρξαν ρεαλιστές, πρέπει ν' άναγνωρίσουμε ότι ο ρεαλισμός τους ήταν απ' τους πιο επιπόλαιους «δεν ξεπερνούσε την επιφάνεια των φαινομένων». Όταν λοιπόν ο ρεαλισμός πήρε μιάν μεγάλη θέση στη σύγχρονη τέχνη... για τους ζωγράφους που είχαν διαμορφωθεί κάτω από την επίδρασή του, δεν υπήρχαν παρά μονάχα δυο λύσεις: ή έπρεπε ν' άρκεστούν στην «επιφάνεια των φαινομένων», επανοώντας όλο και πιο έκπληκτικούς και πιο ψεύτικους τρόπους φωτισμού ή έπρεπε ν' άναγνωρίσουν ότι το κύριο πρόσωπο στους πίνακες δεν είναι το φως, αλλά ο άνθρωπος μόλη (την ποιηλία των συναισθημάτων του.)» (σελ. 187).

Ο πρώτος δρόμος μάς φέρνει προς τόν άστικό φορμαλισμό που απ' την έπαφή της μαζί του, ή τέχνη φτάνει να χάσει κάθε περιεχόμενο. Το ύπερτατο άποτέλεσμα της τάσης αυτής φαίνεται ότι είναι για τόν Πλεχάνωφ ο κυβισμός, το άντίστοιχο στη ζωγραφική, με τόν υποκειμενικό ιδεαλισμό. Άραγε τί θάλεγε σήμερα για την «άφρημένη» ζωγραφική μας;

Ο δεύτερος όμως δρόμος θά μάς φέρνει προς το σοσιαλιστικό ρεαλισμό που ο Πλεχάνωφ φαίνεται να τόν προμαντεύει και που μάς δίνει τόν όρισμό του άρκετά συγκεκριμένα: «Είναι ο δρόμος που άκολουθεί ή ίδια ή πραγματικότητα, ή σημερινή πραγματικότητα, που πλουτίζει το περιεχόμενό της με τις δικές της δυνάμεις για να προχωρήσει πέρ' απ' τά σύνορα, να ξεπεράσει τόν ίδιο της έαυτό και να δάλει τά θεμέλια της μελλοντικής πραγματικότητας» (σελ. 265): αυτό δεν άναγγέλλει κιόλας το Ζντάνωφ;

Για τούτο ο Πλεχάνωφ υποστηρίζει μόδες του τις δυνάμεις τους πρώτους προλετάρους συγγραφείς κι' ιδιαίτερα τόν Γκόρκι, για τούτο κιόλας, όταν άπειθύνεται στους εργάτες, τους παρουσιάζει τις γεμάτες μεγαλειό καλλιτεχνικές προοπτικές της τάξης τους: «Πρέπει νάχετε την ποίησή σας, τά τραγούδια

σας, τὰ ποιήματά σας. Πρέπει νὰ φάξετε μέσα σ' αὐτὰ τὴν ἐκφραση τοῦ πόνου σας, τῆς ἐλπίδας σας, τῆς φιλοδοξίας σας... δὲ θὰ ἐκφράζουν μονάχα τὸν πόνο, οὔτε μονάχα τὴν ἀπελπίδα. "Ὅταν νιώσετε τί εἶναι ὁ ἐργάτης, τότε θὰ νιώσετε τί μπορεί καὶ τί πρέπει νὰ γίνει. Μαζὶ μὲ τὴ δυσχερέσκεια γιὰ τὸ παρόν. θὰ θεριφθεῖ μέσα σας ἡ πίστη στὸ ἀπέραντο μέλλον π' ἀνοίγεται σήμερα μπρὸς στὴν ἐργατικὴ τάξη κάθε χώρας. Καὶ ἡ πίστη τούτη θάχει τὴν ἀντανάκλασή της μέσα στὴν ποίησή σας. θὰ κάνει τὰ τραγούδια σας λαμπερά, γεμάτα δύναμη, δόξια μὲ τὴν νικητήρια κραυγὴ τῆς παγκόσμιας λευτερίας, τῆς ἀληθινῆς ἐσότητος καὶ τῆς ἀνυπόκριτης ἀδερφοσύνης» (σελ. 243).

* *

Σίγουρα, δὲν πρόκειται ν' ἀρνηθοῦμε ὅτι ἡ θεωρία τοῦ Πλεχάνωφ δὲν εἶναι περιορισμένη. Ἐνας ἀπ' τοὺς περιορισμούς της εἶναι συνειδητός καὶ δικαιολογημένος. «Τὸ πρωταρχικὸ καθήκον τοῦ κριτικοῦ—λέει—ἐγκρίνεται στὸ νὰ ἐξηγήσει τὴν ἰδέα ἐνός ἐργου ἀπὸ τὴ γλώσσα τῆς τέχνης στὴ γλώσσα τῆς κοινωνιολογίας» (σελ. 237). "Ὅμως, «ἡ ἀνάλυση τῆς ἰδέας ἐνός ἐργου τέχνης, πρέπει νὰ συνοδεύεται ἀπὸ τὴν ἐκτίμηση τῶν καλλιτεχνικῶν τοῦ ἀξιῶν», «ἡ κοινωνιολογία δὲν πρέπει νὰ κλείσει τὴν πόρτα στὴν εἰσθητικὴ ἀντίθετα πρέπει νὰ τὴν ἀνοίξει διάπλατα μπροστὰ της» (σελ. 233).

"Αν ὁ Πλεχάνωφ ἐρκέστηκε στὴν «πρώτη πράξη τῆς ὀλιστικῆς κριτικῆς» τοῦλάχιστο τὸ ξέρε καὶ τὸ λέει.

Ἐνας δεύτερος περιορισμός, ἀσυνεπὴς μὰ ποὺ θὰ μπορούσε νὰ τὸν εἴχε ἀποφύγει ὁ Πλεχάνωφ, ὀφείλεται στὴ στενοκεφαλιά ὀρισμένων του κρίσεων, μὴ στενοκεφαλιά ποὺ κι' αὐτὴ ὀφείλεται στίς πολιτικές του πλάνες" ἂν ὑποτιμάει τὴν ικανότητα καὶ τὴν ἀξία τοῦ Τολστόϊ, μήπως αὐτὸ δὲν τὸ χρωστᾷ, ὅπως μας τὸ δείχνει ὁ Jean Freville στίς μενσεβικιστικὲς του ἀντιλήψεις ποὺ τὸν ἔκαναν νὰ παραγνωρίσει τὸν ἐπαναστατικὸ ρόλο τῶν χωρικών;

Ἐνας τρίτος περιορισμός, ἀναπόφευκτος ὅμως, ὀφείλεται στὴν ἴδια τὴν ἱστορικὴ κατάσταση: μετὰ τὸν Πλεχάνωφ ἔγινε ἡ οργάνωσις ἐπαναστάσεως, ἀναπτύχθηκε ἡ σοβιετικὴ λογοτεχνία, ὁ σοσιαλιστικὸς ρεαλισμός στὴ Γαλλία, γράφτηκαν οἱ ἐργασίες τοῦ Στάλιν, τοῦ Ζντάνωφ, τοῦ Maurice Thorez τοῦ Laurent Casanova. Ἡ τέχνη τῆς ἐργατικῆς τάξης καὶ ἡ κριτικὴ της, ἔκαναν γιγαντιαίες προόδους. Ὅμως, παρ' ὅλα τούτα ὅπως λέει ὁ Jean Freville «οἱ μελλοντικὲς γενεὲς ἀναγνωρίζουνε στὸν Πλεχάνωφ τὴ διπλὴ τιμὴ τῶν μεγάλων πρωτοπόρων ποὺ ξεχωρίζουν ἐν ἀκαλλιέργητο χωράφι καὶ δίνουν τὴν παρόρμηση νὰ φτάνουνε ὅλο καὶ πιο μακριὰ τὰ σύνορα τῆς γνώσης».

Alex Matheron

ΤΡΕΙΣ ΝΕΚΡΟΙ

ANTPE ZINT

Ὁ Ἀντρέ Ζίντ, ὁ γόης τῶν γαλλικῶν γραμμάτων, πέθανε τὸν περασμένο μῆνα σ' ἡλικία 82 ἐτῶν. Πενηντὰ χρόνια κι' ἔπαινε, λαμπερὸ στὸ λογοτεχνικὸ στερέωμα, δόξα καὶ σκάνδαλο, ὅπως τὸ ἤθελε, τοῦ δυτικοῦ πνευματικοῦ κόσμου. Ἀφήνει πίσω του ἕνα ἔργο σημαντικὸ, ὅπου ἡ ἀστικὴ νεότης θὰ βρῇ πάντα πολὺτιμα διδάγματα ἀσθητικὰ κι' ἠθικὰ. Μ' ἕναν ἀντιφατικὸ προσδιορισμὸ θὰ μπορούσε νὰ χαρακτηριστεῖ ὅς ὁ ἠθικολόγος τῆς ἀνηθικότητος. Ἦταν ὁ κήρυκας τῆς πνευματικῆς κ' ἠθικῆς ἀστάθειας.

Ἡ οὐσία τῆς διδασκαλίας του μπορεί νὰ συνοψιστεῖ ἔτσι: «Νὰ εἴστε εὐκαιροί, νὰ εἴστε διαθέσιμοι. Δοθῆτε σ' ὅλες τις ἐπιδράσεις, πλουτήστε τὴν πείρα σας, δοκιμάστε τὸ κάθετι χωρὶς νὰ δένεστε μὲ τίποτε. Κομιά πίστη καὶ κομιά ὀριστικὴ ἀποδοχὴ ἄς μὴ σκλαβώσῃ τὴν ψυχὴ σας. Ἀφήστε τὸ πνεῦμα σας ἐλεύθερο, νὰ γονιμοποιηθεῖ ἀπὸ τὴ γύρη ὅλων τῶν ἀνέμων». "Ὅλα τὰ βλεπεσὰ μὴν ἀφορμὴ γιὰ πνευματικὸς πειραματισμούς, ὅλα τὰ κρίνει σύμφωνα μὲ τὴν ἀξία ποὺ μπορούν νὰ χοῦν γιὰ τὸ ἄτομο ποὺ εἶναι γι' αὐτὸν τὸ κέντρο τῆς ζωῆς.

«Νὰ εἴστε ἀστικοί, γιὰ νὰ εἴστε

εὐπλάστοι» είναι ἡ μεγάλη παιδαγωγική μέθοδος τοῦ Ζίντ κι' ὁ κα νόνας του τῆς ζωῆς. Πιὸ ἀπλοϊκὸς ὁ δικός μας σατυρικός, θέλοντας νὰ δείξει πὼς ἡ ἠθική σταθερότητα δὲν ἦταν ἡ ἀδυναμία τοῦ πολιτικοῦ ἥρωα τῆς ἐποχῆς, τὸν ἐβαζε νὰ λέει: «ἀρχή μου εἶναι νὰ μὴν ἔχω καμιά ἀρχή». Ὁ Ζίντ, θὰ μπορούσε στὸ τέλος τῆς ζωῆς του ν' ἀναφωνήσει σὰν τὴν εὐτυχισμένη ἐκείνη γριὸ κοκότα: «σ' εὐχαριστῶ, θέ μου, ποὺ μοῦ ἔδωσες μιὰ καρδιά τόσο ἄστατη, ὅλες τὶς χαρὲς κι' ὅλο τὸν πλοῦτο τῆς ζωῆς μου σ' αὐτὸ τὰ χρωστῶ».

Ὁ Ζίντ ἦταν ἀπ' τὰ ναρκισσευόμενα καὶ φιλάρεσκα ἐκεῖνα πνεύματα, ποὺ βλέπουν τὴ ζωὴ σὰν ἓνα ὕλικο γιὰ τὴν πνευματικὴ τους ἀσκήση, σὰν τροφή γιὰ νὰ πλουτίσουν τὸν ἐσωτερικὸ τους κόσμο, ἀφορμὴ γιὰ ἐνδοσκοπήση, γιὰ αὐτοθεώρηση, κι' αὐτοκαλλιέργεια· ἡ προσωπικότητά τους καὶ τὸ αἶτομό τους εἶναι ἡ ἀνώτατη ἀξία, εἶναι τὸ μεγάλο τους καλλιτέχνημα, ποὺ τὸ δουλεύουν καὶ τὸ ξαναδουλεύουν ὅλη τους τὴ ζωὴ.

Γεννημένος μέσα σὲ μιὰ μεγαλοαστικὴ οἰκογένεια, εἶχε πάντα οἰκονομικὴ ἄνεση, καὶ μπόρεσε νὰ ἱκανοποιήσει ὅλες του τὶς περιέργειες κι' ὅλα του τὰ γούστα. Τὰ πορίσματα ἀπὸ τὶς πνευματικὲς κ' ἠθικὲς του περιπλανήσεις δὲν τὰ φύλαγε γιὰ τὸν ἑαυτό του, ἀντίθετα ἔκανε ἐπίδειξη τῆς πλούσιας πείρας του μὲ τέχνη ποὺ θὰ σαγηνεύει πάντα τὸν ἀστικὸν κόσμον. Πολλὰ ἀπὸ τὰ ἔργα καὶ τὶς ἐξομολογήσεις του, θὰ μπορούσε νὰ χαρακτηριστοῦν σὰν ἓνας περὶ τεχνος ἐξιμπισιονισμός, ἂν καὶ πολλὰς φορὲς ὅχι καὶ τόσο περὶ τεχνος. Ἀλλὰ ὅλοι θαυμάζουν αὐτὴν τὴν εἰλικρίνεια, αὐτὴν τὴν ἐσωτερικὴν ἐντιμότητα, ὅπως τὴ λένε. Κι' ἂν αὐτὴ τὴν εἰλικρίνεια καὶ τὴν ἐντιμότητα κάποιος ἀνίδεος τὴν ὀνομάσει κυνισμό, θάναϊ ὅπως ὅποτε ἓνας κυνισμὸς ὅχι συνηθισμένος, ἀλλὰ πάντα πρωτότυπος, ποὺ σπουδαιολογεῖ κ' ἠθικολογεῖ, ἀπάνω σὲ κάποιες διαστροφὲς ἀνομολόγητες, μὲ σοβαρότητα ποὺ μπορεῖ νὰ ἐπιβάλλει τὸ σεβασμὸ στὸν κάθε ἀμύητο κι' ἀγροῖκο.

Μιὰ χρυσὴ νεότης συνόδευε πάντα μὲ τὸ θαυμασμὸ τῆς τὸ δασκάλο. Διαβάζοντας τὸ ἔργο του

ἐνιωθε τὸν ἑαυτὸς ἀπελευθερωμένο ἀπὸ μερικὰ συμβατικὰ δεσμά τῆς τρέχουσας ἠθικῆς κι' ἰδιαίτερα ἀπὸ τὰ σεξουαλικά ταμποῦ, ποὺ κάποτε ἐνοχλοῦσαν τὴν τάξη τους. Ὁ Ζίντ τὴ βοήθησε στὴν ἐλεύθερη αἰσθητικὴ καὶ πνευματικὴ τῆς ἀνάπτυξη. Ἐχοντας αὐτὸν ὁδηγὸ τῆς μπορεῖ νὰ ἐξερευνήσει καὶ νὰ δοκιμάσει τὸ κάθετι.

Ὁ Ζίντ ἀνοίξε μπροστὰ στοὺς νέους ἓναν κόσμον μαγικὸ, καὶ τοὺς χάρισε τὴν πιὸ θαυμαστὴ καὶ τὴν πιὸ βολικὴ ἐλευθερία. Ἰκανοποιώντας τὶς ἐξαχροζύμωτες ἐπαναστατικές ὁρμές τους, δὲν τοὺς ἀποξενώνει κι' ἀπὸ τὴν τάξη τους καὶ δὲν τοὺς κάνει ἐχθροὺς τῆς. Γιατὶ τὸ τελικὸ συμπέρασμα τοῦ διασκόλου εἶναι, πὼς μάταια θάψαχνε κανεὶς νὰ βρεῖ τὸ καλὺτερο ἔξω ἀπὸ τὴν ἀστικὴν τάξη, ὅπου ὁ καθένας μπορεῖ ν' ἀκολουθήσει ἐλεύθερα τὰ γούστα του.

Ἦταν ὁ μάγος κι' ὁ σαγηνευτής. Κ' ἦταν ὁ ἀναγνωρισμένος, ὁ μεγάλος παιδεραστής, ποὺ εἶχε ἀνακαλύψει στὴν ὁμοφυλοφιλία ἓναν δρόμον γιὰ ἀνώτερες αἰσθητικὲς καὶ πνευματικὲς ἐξερευνήσεις. Ἀλλὰ γιὰ ὅλα αὐτὰ τοῦ ἔχει δοθεῖ πιὰ «ἄφεση καὶ χάρη». Ἡ παγανιστικὴ ἀνοχή εἶναι πολὺ τῆς μόδας σήμερον μέσα στὸ δυτικὸ χριστιανικὸν κόσμον. Τέτοιες διαστροφὲς εἶναι συνηθισμένο φαινόμενο, καὶ καλλιερгоῦνται ἀρκετά, ὅχι μόνον μέσα στοὺς καλλιτεχνικούς καὶ λογοτεχνικούς κύκλους, μὰ κ' ἔξω ἀπ' αὐτοὺς. Ὁ Ζίντ στὰ τελευταῖα μπορεῖ νὰ εἶχε τὰ ἐλαττώματά του, κάπου κάπου ἔκανε τὸν ἐπαναστάτη ὅλλὰ ἦταν ἓνας χαριτωμένος κ' ἰδιότυπος ἐπαναστάτης, ποὺ δὲν ἔμοιαζε καθόλου μ' αὐτοὺς τοὺς ἀγοραῖους ταραχοποιούς τελευταίου τύπου. Ἐνα φεγγάρι ἀπὸ παρεξήγησι, εἶχε προσχωρήσει στὸν κομμουνισμό, μὰ συνῆρθε γρήγορα. Ἀπὸ πολλὰ χρόνια τώρα, ἐπηρεασμένος ἀπὸ τὸ φασισμό, εἶχε ἀρχίσει νὰ ἐρωτοτροπεῖ μὲ τὴ δικτατορία. Βολεύτηκε πολὺ καλὰ μὲ τὴ δικτατορία τοῦ Πεταῖν κι' ἀκόμα καὶ μὲ τὴ γερμανικὴ κατοχὴ. Κάπου στὸ ἡμερολόγιό του (5 Σεπτέμ. 1940) γράφει: «νὰ συνεργαστεῖ κανεὶς μὲ τὸ χτεσινὸ ἐχθρὸ δὲν εἶναι δειλία, εἶναι σύνεσις». Κι' ἀλλοῦ ἐκφράζοντας τοὺς φόβους του γιὰ τὴν κοινωνικὴ ἀναταραχὴ ποὺ μπορούσε ν' ἀκο-

λουθήσει ύστερα από τους πολέμους λέει: «μόνο μιά δικτατορία πολύ αποφασιστική θά μπορέσει νά μάς σώσει από την άποσύνθεση». (7 Φεβρ. και 13 Ιουλίου 1940).

Σάν τεχνίτης του λόγου ο Ζιντ έχει διδαχτεί πολλά από την κλασική ελληνολατινική γραμματεία κ' οι θαυμαστές του τον θεωρούν σάν ένα συνεχιστή της. Θά μείνει χωρίς άλλο στη γραμματολογία σάν ένα πνεύμα της παρακμής. Είναι ένα ντελικάτο άνθος της άποσύνθεσης. Βγάζει ένα άσυνήθιστο κ' ύποπτο άρωμα, όπως τὰ λουλουδία που είναι σκορπισμένα στα στήθια των νεκρών. Δημοσιεύουμε εδώ ένα κομμάτι από τὸ ἔργο του «Fenilleis ή'Auloi» που πήρε το βραβείο Νόμπελ.

«'Αλλ' αὐτὸ πού με κρατοῦσε στήν 'Ακουσάντα, περισσότερο κι' από τήν ὁμορφιά του τόπου κι' από τὸ μοσκοβόλημα του τρυγητοῦ, ἦταν τ' ἀγόρι, πού τὸ εἶχα ἐρωτευθεῖ. Τὸ συναντοῦσα μόνο στὰ λουτρά.

Ὁλόγουρα στή λίμνη εἶχαν σκαλιστεῖ στο βράχο καθίσματα στή σειρά, κ' ἔτσι μπορούσε κανεὶς νὰ κάθεται κρατώντας τὸ κεφάλι ἐξω ἀπὸ τὸ νερό. Αὐτὸ τὸ ζεστόλυκο νερό εἶχ' ἕνα χρῶμα ἀκαθόριστο, ἀχνογάλαζο καὶ γαλατερό (τέτοιο χρῶμα θάχε τὸ γάλα τῶν σειρήνων φανταζόμουν) ὁλοτελα θαμπό· τὰ σώματα χάνονταν μέσα σ' αὐτὸ κ' ἔτσι μπορούσε κανεὶς νὰ κολυμπάει χωρίς μπανιερό.

Ὅσο νωρίς κι' ἂν ἐρχόμουν τὸ πρωὶ στήν πισίνα, ὁ Μπερναρδῖνο ἦταν φτασμένος πρὶν ἀπὸ μένα. Ἀπὸ τήν πρώτη μέρα τράβηξε τήν προσοχή μου, ἦταν τὸ μόνο ἀγόρι μέσα στοὺς λουόμενους. Θά ἦταν δεκαεσσάρων χρονῶν, ἴσως δεκαπέντε. Τὰ σκοτεινὰ μαλλιά του, μακρυὰ λίγο, μισοσκέπαζαν τὸ πλακοτὸ κάπως πρόσωπό του· ἀνάμεσα ἀπὸ τίς ὀταχτες μπούκλες του, πού τὸ νερό τίς ἔφερνε μπροστά, τὰ μάτια του λάμπανε· τὸ παραμικρὸ χαμόγελο ἐσκέπαζε ἁφνικά ὅλα του τὰ δόντια. Θέλεγε ἕνας τρίτωνας, πού ξέφυγε ἀπὸ τὴ γλυκιὰ συντροφιά τῆς Ἀμφιτρίτης καὶ πού τὸ νερό ἦταν τὸ στοιχεῖο του...

...Ἀπὸ τήν πρώτη μέρα τὸν πλησίασα καὶ θαύμαζα τὸν ἑαυτὸ μου

γιὰ τὰ ὅσα βρῆκα νὰ τοῦ πῶ μὲ τὰ λίγα ἰταλικά που ἤξερα. Ἀλλὰ ἤμουν κακὸς κολυμπητής, κι' ὅταν πλέαμε μαζί, γρήγορα λαχάνιαζα καὶ δὲν μπορούσα νὰ τὸν ἀκολουθήσω. Ὅταν μ' ἔφηνε νὰ τὸν φτάσω κι' ἔπλωνα νὰ τὸν πιᾶσω μοῦ ξέφευγε μ' ἕνα ἑσπερο γέλιο, ἔκανε ἁφνικά βουτιά καὶ τὸν ἔβλεπα νὰ ξαναβγαίνει πολὺ μακριά...

...Ἐπειτα μὲ ρωτοῦσε κείνος: Τί ἦρθα νὰ κάμω ἐδῶ πέρα, τώρα στὸ τέλος τῆς ἐποχῆς, πού δὲ συναντοῦσε κανεὶς ἄνθρωπο; Καὶ τὰ μέρδευα προσπαθώντας νὰ τοῦ πῶ, πῶς μοῦφτανε ἡ συντροφιά του καὶ πῶς μοῦ ἔρεξε πὺ τὸλὺ ἀπὸ τὴ συντροφιά του μεγάλου κόσμου. Πόσον καιρὸ ἔμεινα κοντά του; Τότες ἔνιωθα τὸ βλέμμα μου νὰ γεμίζει τρυφερότητα καὶ τοῦ ἔλεγα, πῶς ὅταν ἤμουν μαζί του δὲν εἶχα διάθεση νὰ φύγω.

Θάθελα νὰ τὸν ἴδω τὴν ὥρα πού ἔφευγε ἀπὸ τήν πισίνα· ἀλλὰ στὰ χαμένα παρατραβοῦσα τὸ κολύμπι μου, στὰ χαμένα τὸν ποραφύλαγα στήν ἔξοδο. Δὲν μπορούσα νὰ καταλάβω πῶς κατάφερνε νὰ μοῦ ξεφεύγει κ' ἔβαζα κάποιο πείσμα στὸ ἐρωτικό αὐτὸ κυνήγι. Τ' ἀπόμενα χρειαζόταν ὅλο τὸ θέλημα τῶν περιπάτων μου γιὰ νὰ φύγει ὁ νοῦς μου λιγάκι ἀπὸ τὴ σκέψη του. Ἀλλὰ ὅταν τὸ βράδυ ἐπιχειροῦσα νὰ ξαναγυρίσω στὸ Μίλτονα, συλλογιζόμουν, πῶς θά'ιαν καλύτερα νὰ χα πάρει μαζί μου τὸ Βιργίλιο.

Ὅσο τόσο ὁ Μπερναρδῖνο δὲν εἶδεν νὰ συγκινεῖται ἀπὸ τὴν ἐπιμονή μου, μ' ὅλο ποῦβλεπε, πῶς δὲ μιλοῦσα σὲ κανέναν ἄλλον ἐξω ἀπ' αὐτόν. Εἶχαν περάσει κιόλας δώδεκα μέρες καὶ συλλογιζόμουν μὲ μελαγχολία, μ' ἀγωνία, ὅλα αὐτὰ πού σὲ λίγο θά με καλοῦσαν νὰ γυρίσω πίσω στή Γαλλία...

...Ἦταν ἡ δέκατη τρίτη μέρα τῆς ἐκεῖ διαμονῆς μου (πάντα τὸ 13 μοῦ βγαίνει σὲ καλὸ) ὅταν, καθὼς ἔφτασα στὸ μισοσκοτεινὸ βάθος τῆς σπηλιᾶς, ὁ Μπερναρδῖνο ἦρθε καὶ μ' ἀντάμωσε χωρὶς νὰ τὸν καλέσω. Κάθισα στὸ πέτρινο πεζούλι, σχεδὸν κάτω ἀπὸ τὸν καταράχτη. Ὅπου νὰ ὁ Μπερναρδῖνο στὰ γόνατά μου, μ' ἀγκαλιάζει μὲ τα χαριτωμένα μπράτσα του, ἀκουμπάει τὸ πηγούνι του στὸν ὦμο μου, κρυβεῖ τὰ μάτια του

μέσα στο λαιμό μου και σφίγγει το μέτωπό του στο μάγουλό μου. Πόσο άλαφρό ήταν το σωματάκι του!

Στην αρχή δεν άνησυχησα, νομίζοντας πώς την άλαφράδα του τη χρωστούσε στον άρχαίο νόμο του Ἀρχιμήδη. Τὰ χέρια μου χάιδευαν άργά το κορμί του· και άχ! ξαφνικά ή καρδιά μου κόπηκε, όταν το χάδι μου κατεβαίνοντας άνακάλυψε, πώς το άριστερό του πόδι σταματούσε εκεί στη ρίζα στο μερί του. Το ντελικάτο μέλος, που το χέρι μου πήγαινε να το χαϊδέψει, δεν ήταν παρά ένα άκρωτηριασμένο άπομεινάρι...»

Νομίζουμε πώς το άπόσπασμα αυτό είναι άρκετά χαρακτηριστικό δείγμα για την τέχνη και τις ήθικο—αισθητικές κλίσεις του συγγραφέα. Πρέπει να όμολογηθεί πώς στάθηκε πολύ τυχερός που πέθανε σε βαθιά γεράματα, ήσυχά στο κρεβάτι του. Γιατί, για κάτι παρόμοιες ήθικο—αισθητικές κλίσεις, ό δυστυχημένος εκείνος κ' Ίδια γοητευτικός Ουάιλντ δικάστηκε και καταδικάστηκε σε δύο χρόνια καταναγκαστικά έργα κ' ύστερα από λίγο πέθανε, συντριμμένος κ' έρμημος, σ' ένα φτωχό ξενοδοχείο του Παρισιού. Και τί να πεί κανείς για έναν άλλο γό-

ΞΕΝΟΠΟΥΛΟΣ. — ΔΡΟΣΙΝΗΣ

Σε βαθιά γεράματα πέθαναν τελευταία ό Ξενοπούλος και ό Δροσίνης. Ήταν κ' οι δύο τους από τη γενιά εκείνη, που στα τέλη του περασμένου αιώνα ένωσε την ανάγκη μιας μεγαλύτερης προσαρμογής στη σύγχρονη πραγματικότητα και στα προβλήματά της, έδωσε στην πνευματική κίνηση του τόπου νέους προσανοτολισμούς κι' άνοιξε τους δρόμους για τη σημερινή άστική λογοτεχνία.

Στο άναγεννητικό κίνημα του δημοτικισμού, δεν ήμπορεί να πεί κανείς πώς ό Ξενοπούλος κι' ό Δροσίνης έπαιξαν κάποιο ένεργητικό ρόλο. Δεν παρουσιάζουν τη μαχητική δράση των άλλων δημοτικιστών και παρακολουθούν άποτραβηγμένοι κι' από μακριά τους μεγάλους και πολυθόρυβους άγώνες που παρασέρνουν όλους τους άλλους. Ό Ξενοπούλος μάλιστά, πολύ άργά προσχώρησε στη δημοτική γλώσσα, όταν για αυτή εί-

ητα, το μεγάλο παιδαγωγό Βίννε-κεν, ξεχασμένον όλότελα σήμερα. Όστόσο έδω και τριάντα χρόνια τ' όνομά του το τιμούσαν οι παιδαγωγικοί κύκλοι όλης της Εύρώπης. Έγραφε την πιο άρμονική γερμανική γλώσσα, μόνο ό Γκριλμπάρτσερ, ό Γκαίτε ό Νίτσε και δυό τρείς άλλοι μπορούσαν να του παραβούν σ' αυτό. Η παιδαγωγική αρχή του ήταν, πώς άνάμεσα στο μαθητή και το δάσκαλο πρέπει ν' άναπτύσσεται ένας πνευματικός έρωτας, έτσι που με το μέσο μιας ειδικής ήθικης κ' αισθητικής μέθης ή διδασκαλία να φτάνει τις μεγαλύτερες επιδόσεις. Κάτι που μοιάζει με τις άντιλήψεις του Ζίντ, αλλά πιο καθορισμένο· δίδασκε δηλαδή τά θεία παιδικά του Πλάτωνα, γιατί κυρίως από τον Πλάτωνα κι' από τον άρχαίο κόσμο είχε έμπνευστεί τις παιδαγωγικές άρχές του. Όπου, ξαφνικά, μια μέρα του συνέβηκε το μοιραίο άτύχημα. Δικάστηκε και καταδικάστηκε κι' αυτός δυό χρόνια φυλακή, κι' από τότε δεν ξανακούστηκε.

Άλλά τότε ήταν άλλοι, κάπως άνεξέλιχτοι άπ' αυτή την άποψη και καθυστερημένοι καιροί. Σήμερα δεν είναι οι ήθικές, αλλά οι κοινωνικές έκτροπές που βαραίνουν στη ζυγαριά

χε νικήσει κι' είχε έπιβληθεί όριστικά στη λογοτεχνία. Κι' οι δύο τους είναι φιλήσυχες ιδιοσυγκρασίες, που προσαρμόζονται προσεχτικά στον κοινωνικό κομπορμισμό της έποχής τους. Δεν έχουν το κουράγιο ν' άνανακωθούν δραστηριότερα σε μια ριζοσπαστική κίνηση, όπως ήταν ό δημοτικισμός, που έρχόταν ν' άναποδογυρίσει πολλά από τα παραδεγμένα, που είχε γίνει δημόσιο σκάνδαλο κι' είχε ξεσηκώσει την κατακραυγή της έπίσημης Έλλάδας. Θα τους ήταν άνυπόφορο να έκτεθούν στην άποδοκιμασία και ν' άποκηρυχτούν από το φρόνιμο κι' άργοκίνητο εκείνο μέρος της κοινωνίας, που κολλημένο στα παραδομένα, στιγμάτιζε τους νεωτεριστές αυτούς με το διαπομπεντικό όνομα «του μαλλιαροί». Έζησαν μέσα στην παλιά ειρηνική ατμόσφαιρα, στον ήσυχο ρυθμό της πριν από τους πολέμους άστικής οικογένειας, μια ζωή ταχτοποιημένη, χωρίς κλονισμούς κι' άπότομα ξεπε-

τάγματα. Σύμφωνα με τη ζωή τους αυτή συνταιριάζεται και το πνεύμα τους κι' η τέχνη τους.

Ο Δροσίνης πέθανε σ' ηλικία 93 ετών και σχετικά με τα χρόνια που έζησε το έργο που άφισε είναι μάλλον λιγοστό. Είναι ένας σιγανόμιλητος και σχεδόν τρυφερός ποιητής, με μία αισθηματικότητα που τη χρωματίζει πολλές φορές κάποια αρχαϊκή περιπάθεια. Ήταν μία εποχή, στις αρχές του αιώνα, που λέγαν, «Πολέμης, Δροσίνης, Παλαμάς, οι τρεις κορυφαίοι της σύγχρονης ποίησης». Κι' όσο για τον Πολέμη, ο χρόνος πριν από πολλόν καιρό τον έχει κρίνει, κι' η σκόνη της λησμονιάς τον σκεπάζει ολοένα και περισσότερο. Άλλα ο Δροσίνης ζει ακόμα στα στόματα πολλών ανθρώπων, που αγαπούν τα περίπαθα και τα ειδυλλιακά αισθήματα τ' αλλοτινά. Όμως με κανέναν τρόπο βέβαια, δεν μπορεί να σταθεί πλάι στον Παλαμά, που ο όγκος του σκεπάζει κ' εξαφανίζει ολότελα κι' αυτόν και πολλούς άλλους. Η ποίηση του Δροσίνη είναι γαλήνια και μετρημένη, χωρίς μεγάλα ξεσπάσματα κι' απόκοτες επιθυμίες, βρήκε τον τόνο της πολύ νωρίς κ' ικανοποιημένη έμεινε σ' αυτόν για πάντα. Δε θα δοκιμάσει ποτέ να βγει από το ήσυχο λιμάνι, που άραξε από την αρχή, σ' άλλες ανοιχτές κ' επικίνδυνες θάλασσες. Το πνεύμα του Δροσίνη, νοικοκυρεμένο κι' άτολμο, είναι ολότελα αντίθετο από το τρικυμισμένο, το άνικανοποίητο και τσαγικό πνεύμα του Παλαμά, που το βασανίζει πάντα ο καϋμός για τις κορφές κι' ο δημιουργικός πυρετός του δεν ξέρει τί θα πει γαλήνη.

Μεγάλες ομοιότητες με το Δροσίνη, και στο ήθος και στο νοικοκυρίστικο πνεύμα, παρουσιάζει κι' ο Ξενόπουλος. Άλλα ο Ξενόπουλος είναι ακούραστος εργάτης, είναι ένας από τους εργατικώτερους Έλληνες λογοτέχνες. Όσο το έργο του, μεγάλο σε ποσότητα, δεν μπορεί να διαφιλονικήσει πάντα και την ποιότητα. Η εργασία του Ξενόπουλου κι' η τέχνη του συντέλεσαν σ' ένα βαθμό στην ανάπτυξη της σύγχρονης πεζογραφίας, Μ' άλλα μέσα και χωρίς μεγάλες ιδεολογικές έγνοιες, χωρίς άνησυχίες και μεγαλοφάνταστες επιδιώξεις, δε βγήκε ποτέ έξω από το στενωτό δρόμο ενός ήσυχου κ' επίμονου επαγγελματία της πέννας, δε ζήτησε από τον

έναντί του περισσότερο απ' όσα μπορούσε άκοπα να δώσει, δηλαδή ένα είδος τέχνης εύκολοπλησίαστης από το μεγάλο άστικό κοινό, και μαζί ένα εμπόρευμα, που να μπορεί χωρίς δυσκολία να το τοποθετεί στην αγορά των γραμμάτων. Τη γυσμή αυτή τη χάραξε διδαγμένος από μερικά γαλλικά μυθιστορήματα και διηγήματα της εποχής του, τρίτης και τετάρτης σειράς, που όμως είχαν μεγάλη πέραςση στο άναγνωστικό κοινό χωρίς να ξεπέφτουν ολόελα και στο χυδαίο επίπεδο της επιφυλλίδας. Άλλα και στο θέατρό του ο Ξενόπουλος διδάχτηκε πολλά από τη γαλλική θεατρική τέχνη. Ήταν ένας πραχτικός της δουλειάς, που από την τεχνική του ωστόσο, από την άνεση και τη φυσικότητα της αφήγησης, μπορεί και το σημερινό μυθιστόρημα, πιδ περίπλοκο σιή σύνθεσή του και πιδ άπαιτητικό στις επιδιώξεις, να ώφεληθει. Άλλα εκεί που ο Ξενόπουλος ξεπερνά όλους τους συγχρόνους του είναι στη θεατρική του τέχνη. Ο επιδέξιος χειρισμός στα θέματά του, η οικονομία της ύλης, η όλη άρχιτεκτονική κ' η άνετη μαστοριά του δεν ξεπεράστηκαν ακόμα.

Άλλα μόνο απ' αυτό το είδος της περιέργειας κινημένος μπορεί κανείς σήμερα να πλησιάσει το έργο του Ξενόπουλου. Όσο για το περιεχόμενο δε νομίζουμε πως έχει να προσφέρει μεγάλα πράγματα. Ποιές ιδέες κ' ανθρώπινες καταστάσεις, ποιά ενδιαφέροντα ζωής, που νάχουν μέσα τους το στοιχείο της διάρκειας, μπορεί να συναντήσεις στα έργα του Ξενόπουλου. Ούσιαστικά δεν ξεφεύγουν από την περιοχή της ήθογραφίας και πολλά από τα θέματά του, ιδιαίτερα στο θέατρό του, έχουν άνεκδοτολογικό χαρακτήρα. Ούτε μπορείς να πεις πως ο κόσμος του αντιπροσωπεύει πραγματικά την Ελλάδα σ' όρισμένο τόπο και χρόνο επιφανειακά και συμβατικά είναι τα περισσότερα από τα δημιουργήματά του, ξεθωρη, κοινή και άτυπη παρουσιάζεται μέσα σ' αυτά ή παράσταση της ζωής. Τα πρόσωπά του δεν έχουν ανθρώπινο βάθος κι' ανθρώπινο βάρος, δεν υπάρχουν μέσα σ' αυτά άνθρωποι, παλμοί με κάποια ζωτική καθολικότητα που να φέρνουν τη σφραγίδα μιας αύθεντικής ζωής. Όλα δίνονται σε μιάν άχνη και τριμμένη έκφραση, με την εύκολοβόλετη και χωρίς αξιώσεις τέχνη

του, που δὲν τὴν βαραίνει κανένας φόρτος, οὔτε στίς ἰδέες οὔτε στοὺς σκοπούς. Ἡ γλώσσα του καὶ τὸ ὕφος του, χωρὶς ἀναζητήσεις κ' ἐκζητήσεις, εἶναι τὸ καθημερινὸ ὕφος τῆς ἀστικής γλώσσας, κοινότυπο κι αὐτὸ, χωρὶς πνοὴ καὶ δική του προσωπικότητα. Μ' ὅλη τὴν κριτικὴ ἀγχίνουσα, ποὺ ἔδειξε πολλὰς φορὲς ὁ Ξενόπουλος, ὅμως μέσα στὸ σύνολο τῶν ἔργων του δὲν παρουσιάζεται καμιὰ δυνατὴ πνευματικὴ προσωπικότητα, ποὺ μπορεῖ ν' ἀφήσει ἐποχὴ, εἴτε γιὰ τὴν πρωτοτυπία της, εἴτε γιὰ κανένα ἰδιότυπο δράμα ζωῆς ποὺ προβάλλει, εἴτε γιὰ ἰδέες καὶ νῆα ἀγγέλματα.

Κι ὁ Ξενόπουλος κι ὁ Δροσίνης, στίς ἰδέες καὶ στὰ αἰσθήματά τους, ἀκόμα καὶ στὸν κόσμο καὶ τίς καταστάσεις ποὺ πιάνει ἡ τέχνη τους, δὲν ξεπέσαν τὸ κατώφλι τοῦ εἰκοστοῦ αἰώνα. Οὐσιαστικὰ ζοῦν πάντα στὸ ἐπαρχιώτικο κλίμα τῆς ἐποχῆς ποὺ πρωτοφάνηκαν στὰ γράμματα. Ἀπὸ τὴν ἀποψη αὐτὴ εἶναι κ' οἱ δύο τους ἀρχαῖοι στὸ πνεῦμα τεχνίτες, ποὺ δὲ βγήκαν ἀπὸ τοὺς στενοὺς ὁρίζοντες τῆς ἑλληνικῆς ζωῆς τοῦ περσομένου αἰώνα. Οἱ σεισμοὶ τοῦ εἰκοστοῦ αἰώνα δὲν τοὺς ἀγγίξαν κ' ἡ ὀρμητικὴ εἰσβολὴ τῶν νέων ἰδεῶν δὲν ἀφήνει

κανένα σχεδὸν σημάδι στὸ ἔργο τους. Στὸν Ξενόπουλο ἀκούεται σὲ μερικὰ ἀπὸ τὰ ἔργα του ἕνας ἀπόμακρος ἀντίλαλος ἀπὸ τὰ αἰτήματα τῆς παλιάς ἀστικής δημοκρατίας, γιὰ τὴν ἀντίθεση τῶν ποπολάρων καὶ τῶν ἀριστοκρατῶν, τῶν φτωχῶν καὶ τῶν πλούσιων. Τίποτε ἄλλο. Καὶ ἰδεολογικὰ κι' αἰσθητικὰ μένουν ἀνεπηρέαστοι ἀπὸ τὰ ρεύματα τῶν νέων καιρῶν, ἀπὸ τίς νέες καταστάσεις, ἀπὸ τίς κοσμογονικὲς μεταβολές. Τὸ ἔργο τους περνάει ἀνυποψίαστο μπροστὰ σ' ὅλες τίς ἀναστατώσεις τῶν τελευταίων σαράντα χρόνων, ἀκολουθώντας πάντα τὴ συνηθισμένη, οὐδέτερη κι' ἀχρωμάτιστη πορεία του, χωρὶς περιπλοκὲς καὶ χωρὶς σκαμπανεβάσματα. Ὁ ἐπαρχιωτισμὸς τους βολεῖται πολὺ καλὰ μὲ τίς παλιές του ἀποσκευές τοῦ 19ου αἰώνα. Ἀλλὰ οἱ ἀποσκευές τους αὐτές, κι' ἂν ἦταν μεγαλύτερες σὲ ὄγκο κι' ἀκόμα σὲ ποιότητα, μπροστὰ στὸ τρικυμισμένο πνεῦμα τῆς ἐποχῆς μας, στίς σημερινὲς ψυχικὲς καὶ κοινωνικὲς καταστάσεις, μπροστὰ στίς ἀπαιτήσεις καὶ τὰ σημερινὰ μας προβλήματα, μένουν ξένες κι' ἀχρησμέυτες καὶ δὲν ἔχουν τίποτε οὐσιαστικὸ νὰ μᾶς προσφέρουν.

Μ. Α.

K P I T I K H T O Y B I B Λ I O Y

ΔΗΜΗΤΡΗ ΦΩΤΙΑΔΗ: *Ἡ ἀκτὴ τῶν Σκλάβων. Ἀθήνα 1950*

Ἡ «Ἀκτὴ τῶν Σκλάβων», μᾶς φέρνει στὴν καρδιὰ τῆς Μαύρης Ἡπείρου, στὴ Νιγηρία. Ὁ Δημήτρης Φωτιάδης, πάτησε βῆμα τὸ βῆμα τὸ καψαλισμένο χώμα τῆς Κεντρῶας Ἀφρικῆς, εἶδε τὴ ζωὴ τῶν μαύρων κατοίκων της, τῶν Νέγρων, μέσα στὴν ἄγρια ζούγκλα καὶ μᾶς τὴν ἔφερε ὀλοζώντανη μπροστὰ μας νὰ λάμψει καὶ νὰ πάλλεται, ὅπως ἡ λαύρα ἀπ' τὴ φωτιά.

Ὅταν μᾶς λέει στὸν πρόλογό του πὺς ἀγάπησε τοὺς Νέγρους, μὰ πὺς γι' αὐτὸ δὲ θὰ μᾶς τοὺς παραστήσει καλῆτερος ἀπ' ὅτι εἶναι, — «ὅχι δὲ θὰ σὲ γελάσω» θὰ σοῦ πῶ τὴν ἀλήθεια», μᾶς λέει τὴν ἀλήθεια. Ἀγάπησε τοὺς Νέγρους κι ἴσα-ἴσα γι' αὐτὸ μᾶς λέει τὴν ἀλή-

θεια. Στάθηκε ἀπὸ πάνω τους μὲ τὴν ἀνώτερη ἀνθρωπιά τοῦ γνήσιου καλλιτέχνη, ποὺ ξέρει νὰ ξεχωρίζει τὸ καλὸ καὶ τὸ κακὸ, γιὰ τὴν φωτίζεται τὸ βλέμμα του ἀπὸ βαθειὰ μελέτη καὶ πανανθρώπινη θεώρηση τῆς ζωῆς. Κι ἔτσι, βγαίνει ἡ ἀλήθεια μόνη της μέσα ἀπὸ τίς παλλόμενες σελίδες τοῦ βιβλίου του, ὅπως τὸ κύμα ἀπὸ τὴ θάλασσα.

Κι ὅταν, στὸ τέλος τοῦ προλόγου του, εὐχεται στὸ βιβλίο του νὰ κάνει ὅσους τὸ διαβάσουν «νὰ συμπαθήσουν τοὺς καλόκαρδους κι... ἡμερὺς ἀνθρωποφάγους τῆς Ἀφρικῆς», νάναι οἱ γούροι πὺς τὸ καταφέρνει ὅχι μόνον τοὺς συμπαθεῖς μὰ τοὺς χαίρεσαι, γιὰ τὴν πρῶτόγονος αὐτῆς φυλῆς γνωρίζεις τὰ ὠραιότερα καὶ ὑψηλότερα αἰσθήματα ποὺ, μὴ ἔχοντας ὑποκύψει στὸ συμβατικὸ ψέμμα τῆς «πολιτισμέ-

νης» ανθρωπότητας, βρίσκονται άκόμα στην όμορφη τής γνησιότητας. Καί χαίρεσαι γιατί βλέπεις πώς ό άνθρωπος κρύβει μέσα του τέτοιο πλούτος όμορφιάς. Μά κάτι άκόμα πιο πολύ. Φέρνοντάς μας τόσο κοντά στους μαύρους, μάς φέρνει κοντά σε άδέρφια, λέγοντάς μας: δόσε τό χέρι σου στον άλλον άνθρωπο, άντι να θέλεις να άλυσοδέσεις τά δικά του. Τέτια βιβλία θάπρεπε να βρίσκονται πολλά σ' όλες τής γλώσσες, να τά διαβάζουν όλες οι φυλές τής γής κι όλα τά χρώματα, να τά διαβάζουν τά παιδιά από τότε που μαθαίνουν ανάγνωση, για να γνωρίζουν τ' άδέρφια τους στη γή, να μικραίνει ή άπόσταση που χωρίζει τους ανθρώπους, να γίνεται τίποτα. Γι' αυτό μεγάλο μπορεί να ζητήσει κανείς από ένα βιβλίο;

Μά κι έξω απ' αυτά, ή παρακολούθηση τής φυλής των μαύρων— που δεν είναι «κατώτερη», γιατί όπως λέει ό συγγραφέας, «δεν υπάρχουν κατώτερες ράτσες μά πιο έξελιγμένες» ή πιο καθυστερημένες—, ή παρακολούθησή τους σου δείχνει την ίδια τη ζωή σου στο ξεκίνημά της. Βλέπεις τά δαιμόνια που τύλιγαν τό σκοτάδι τής άγνοιάς σου και από που ξεκίνησαν τά χίλια δυο πράγματα του πολιτισμού σου: Θρησκείες, Μύθοι, Τέχνη, κ.λ.π. Τι θησαυρός όλη αυτή ή αφήγηση με τις αναδρομές στην Ιστορία, την αρχαιολογία και την κοινωνιολογία. Κι άκόμα κάτι πιο σοβαρό: με την συνεχή σύγκριση των «μαύρων» με τους «άσπρους» δείχνει σε ποιό σημείο βρίσκεται σήμερα ό πολιτισμός ό δικός σου γιατί στην άγρια αυτή πάλη των λευκών να σκλαβώσουν, όλο και με πιο έξελιγμένα μέσα, τους άγνους και άμαθους Νέγρους, βλέπεις την πιο μαύρη σελίδα τής Ιστορίας αυτών των «άσπρων πολιτισμένων», που οι ίδιοι βρίσκονται σε μια πιο πικρή σκλαβιά. Την σκλαβιά τής βαρβαρότητας. Νά τι είπε επιγραμματικά ένας Νέγρος που στον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο τον έκουβάλησαν να πολεμήσει στο δυτικό μέτωπο: «Αυτοί οι άσπροι, είναι περίεργοι άνθρωποι. Σκοτώνουνε χιλιάδες φορές περισσότερους ανθρώπους απ' όσους μπορούνε να φάνε»!

Τό ύφος του Δημήτρη Φωτιά-

δη, είναι έντελώς δικό του, «προσωπικό». Θυμίζει την παραστατικήν απλότητα που χαρακτηρίζει τις άφηγήσεις των λαϊκών ανθρώπων και ξεχειλίζει από λεπτότητα την εύγεια κι εύαισθησία, από ποίηση, ανθρωπιά και χιοῦμορ. Με πόσο λυρισμό μάς φέρνει στ' άφτιά μας τους ήχους από τά σεκέρε, τά νέγρικά τούμπανα. που «λινκίζουν τις μαγεμένες νύχτες τής ζούγκλας με τά ρυθμικά τσά-τσά τσά», με τί φιλοσοφημένο χιοῦμορ μάς παρουσιάζει τους «μάγους», που με τό μαστίγιο τής δεισιδαιμονίας κρατάνε σφιχτά στις χοῦφτες τους τη μοίρα των άνίδεων Νέγρων, ή πώς μάς σπαράζει την καρδιά με την αφήγηση τής ζωής του άμοιρου μαύρου που τόν ξεερίζωσαν από τόν τόπο του και τη φυλή του, για να τόν ρίξουν σκλάβο σε ξένη γή, σε άλλόχρωμους ανθρώπους. Τό ύφος του φτάνει τό κλασσικό στην μεστήν απλότητά του. Πόσο ήθικό μεγαλείο, πόση γοργότητα και απλότητα, τί χιοῦμορ, από κείνο που μόνο σε μεγάλης πνοής έργα συναντάς.

Πολλά κομμάτια απ' όλο τό βιβλίο ξεχωρίζουν σαν άτόφια άριστουργήματα, που θα μπορούσαν και ξεκομμένα να δημοσιευτούν. Άκόμα και να παρασταθούν στο θέατρο ή στον κινηματογράφο.

Κι όλα αυτά, προχωρούν με μια έξαιρετην αρχιτεκτονική, που ακολουθεί ένα συναρμονισμένο άνέβασμα και φτάνει προοδευτικά ως τό τέλος σ' ένα συνταρακτικό κορύφωμα: στην αφήγηση του μαύρου σκλάβου Ντουρούγκο, που διηγείται την Ιστορία του, «τη ζωή ενός σκλάβου». Η πιο βαθεία τραγωδία που παρουσιάζε-ται με τό απλούστατο ύφος: τό ύφος τής αλήθειας. Μά αυτή ή αλήθεια είναι ή δυσκολότερη έπίτευξη ενός καλλιτέχνη.

Με τό καινούργιο αυτό βιβλίο του, την «Άκτή των Σκλάβων», ό Δημήτρης Φωτιάδης προσφέρει ένα λογοτεχνικό άπόχτημα στην Νεοελληνική μας πεζογραφία και στην παγκόσμια πεζογραφία ένα σπουδαίο βιβλίο.

B. P.

ποίημα πού θά πρέπει νά χαρακτηρισθεῖ σάν ἡ ἔσχατη συνέπεια τοῦ ἰδεαλισμοῦ. Σ' ἓνα τέτοιο λοιπὸν ἔργο ὁ κ. Καλομοίρης θέλησε νά δώσει ἀνάλογο μουσικὸ περιεχόμενο, πού ὅπως λέει ὁ ἴδιος «ἀπὸ μιᾶς ἀρχῆς μίλησε στὴν ψυχὴ του» γιατί... ἡ παύση βασίλισσα, τὸ πλάσμα τῆς φαντασίας τοῦ ποιητῆ, αὐτὴ μόνο πάνω ἀπ' τὰ ἀστέρια καὶ πάνω ἀπ' τὴ ζωὴ ζητοῦσε νά βρεῖ ποθοπλάνταχτος σὲ μαγικά καὶ ξωτικά πεγάγη, ὁ ὄνειροπαρμένος καπετάνιος». Ὁ κ. Καλομοίρης δίχως κανένα συμβιβασμὸ μὲ τὸ «πολὺ κοινὸ» ἔγραψε μιὰ μουσικὴ κατάλληλη καὶ κατανοητὴ (;) μόνο στοὺς λίγους καὶ διαλεχτοὺς. Ἔτσι λοιπὸν ἐδῶ καὶ ἡ τόσο ἀριστοκρατικὴ ἀρχὴ «τῆς Τέχνης γιὰ τὴν Τέχνη», συνυφασμένη μὲ τὸ στοιχεῖο τοῦ καιροσκοπισμοῦ, ἐμφανίζει τὸν Ἑλληνα συνθέτη ἐπιστρέφοντα στὴν «καθαρότητα Τέχνης». Κι' εἶταν ἐπόμενον, γιατί ὅπως εἶπα καὶ στὴν ἀρχὴ ὅταν ὁ ὀρίζοντας σκυθρωπάει, καλὸ νὰ ἐπιστρέψουμε στὸν «πῦργο μας» δημιουργώντας προπαντὸς ἔργα ἔξω ἀπὸ «τόπο καὶ χρόνον».

Ἡ μουσικὴ μορφή τοῦ ἔργου δὲν ἐμφανίζει τὴ γνωστὴ μελλοδραματικὴ ὄψη τῆς Ἰταλιάνικης τεχνοτροπίας, κι' εἶναι φανερὴ ἡ προσπάθεια τοῦ κ. Καλ. νὰ στηρίξει μορφολογικά τὸ ἔργο του στ' ἀχνάρια τῆς βαγενρικῆς δέρας, ὅπως συμβαίνει καὶ μὲ τίς ἄλλες του δημιουργίες. Ἀλλὰ νομίζω πὼς ἡ χρησιμοποίησις τοῦ «λαϊτ μοτίβ», ἡ ἀποφυγὴ κάθε συμβατικοῦ τύπου, ἡ προσπάθεια δημιουργίας ἀπόλυτης μουσικῆς καὶ σκηρικῆς ἐνότητας κλπ. δὲν μποροῦν νά δικαιώσουν μιὰ μορφολογικὴ ἀσάφεια, πού στὴν προκειμένη περίπτωσι ἐγγίζει τὰ ὅρια τοῦ ἐντελῶς ἀκατανόητου. «Ἄν προστεθεῖ, πὼς ἀπὸ τὸ ἔργο λείπουν οἱ δραματικὲς ἀντιθέσεις, οἱ μεταπτώσεις καὶ οἱ ἐναλλαγές, στοιχεῖα ἀπαραίτητα μέσα σ' ἓνα ἀληθινὸ ἔργο Τέχνης, τότε ἔχει κανεὶς τὴν ἐντύπωσιν πὼς τὸ ἔργο αὐτὸ στηρίζεται μᾶλλον σ' ἓνα ἀτέρμονο, ἀσπόνδυλο, κραυγαλέο καὶ μονότονο ρεσιτατίβο. Οἱ λίγες καλὲς ἐξαιρέσεις πού ὑπάρχουν, ὅπως λ.χ. στὰ χορωδιακά μέρη, ἐπικυρώνουν τὴν παραπάνω διαπίστωση. Ὅσο γιὰ τὰ ἄλλα ἐκφραστικὰ μέσα πού μεταχειρίζεται ἐδῶ ὁ συνθέτης καὶ τὸν τρόπο πού τὰ χρησιμοποιεῖ, εἶναι ὅ, τι ἀκριβῶς χαρακτηρίζει τὴν αἰσθητικὴ καὶ τὴν τεχνικὴ τοῦ κ. Καλομοίρη. Ἡ μουσικὴ του

γλώσσα πού προσπαθεῖ νὰ δημιουργήσει «ἀτμόσφαιρα» γύρω ἀπὸ ἓνα βωρεϊνὸ θρύλο δὲν εἶναι παρὰ ἡ γνωστὴ Ἀνατολίτικη γλώσσα πού κατὰ τὸ πλεῖστον χρησιμοποιεῖται, καὶ δὲ νομίζω πὼς πρόκειται νά πείσει κανένα ὅτι εἶναι «σπὴν οὐσία τῆς καὶ στὸ βάθος τῆς «Ἑλληνικῆς». Τὴ γλώσσα αὐτὴ συνυφαίνει μὲ τὴ γνωστὴ—καὶ ξεπερασμένη—μανιέρα τῆς ἀρμονίας ὅπως αὐτὴ εἶχε διαμορφωθεῖ κατὰ τίς τελευταῖες δεκαετηρίδες τοῦ περασμένου αἰῶνα στὴ Δύση, καὶ πού χαρακτηρίζεται ἀπὸ τὴ σπατάλη καὶ τὸν ὑπερβολικὸ φόρτο τῶν πρὸ πολὺπλοκων ἀρμονικῶν μέσων ὁ ἴδιος φόρτος παρατηρεῖται καὶ σ' ὅ, τι ἀφορᾷ τὴν ὀρχήστρα. Ἐπιστρατεύει ὅλα τὰ γνωστὰ εἶδη τῶν ὀργάνων καὶ ἀκόμη προσθέτει στὸ σύνολο τῆς ὀρχήστρας δύο γυναικεῖες φωνές, γιὰ ν' ἀποδώσουν πρὸ χαρακτηριστικὰ τὴ φωνὴ τῶν ξωτικῶν πουλιῶν «μὲ τ' ἀνθρώπινα κεφάλια» καὶ πού—κυριολεκτικὰ—δίνουν τὴν ἐντύπωσιν πὼς ἀκούει κανεὶς ὀρνιθοκακαρίσματα.

Ἔτσι λοιπὸν περιεχόμενο καὶ ἐκφραστικὰ ἔνδοξα στὰ «ξωτικά νερά» ἐμφανίζουν μιὰ πλήρη ἀλληλεξάρτηση καὶ χαρακτηρίζουν τὴν κατὰπτωσιν τοῦ Ἑλληνα συνθέτη, πού δὲν ὀφείλεται ἀπλῶς σ' ἓνα συμπτωματικὸ ἢ παραδοχικὸ ὁλισθημα, ἀλλὰ ἀνάγεται σὲ βαθύτερους λόγους, κι' εἶναι μοιραία συνέπεια μιᾶς ἀνεργότατης πνευματικῆς καὶ ἰδεολογικῆς προσωπικότητος.

B ΑΡΚΑΔΙΝΟΣ

ΕΙΔΗΣΕΙΣ

Τὸ περιοδικὸ «MARCHES de FRANCE», πού βγαίνει κάθε τρίμηνο στὸ Βέλγιο (Alost) καὶ πού οἱ συντάκτες του εἶχαν τὴν καλωσύνη νά μᾶς στείλουν τὸ τελευταῖο τεῦχος, παρουσιάζει ἐξαιρετικὸ ἐνδιαφέρον, γιὰ τὴ διεθνή συνεργασία πού δημοσιεύει καὶ ἰδιαίτερα γιὰ τὸ ποιητικὸ ὕλικό πού συγκεντρώνει ἀπὸ κάθε χώρα. Στὸ φύλλο αὐτὸ εἶδαμε νὰ δημοσιεύεται κ' ἓνα ποίημα τοῦ Φοίβου Δέληφ. Κοντὰ στὴν ἄλλη ποίηση δημοσιεύει στίχους κ' ἐνὸς νέου ἄγνωστου ποιητῆ ἐλ. καταγωγῆς (Pablo Atanasiu), πού διαπρέπει στὰ γράμματα τῆς Ἀργεντινῆς.

■ Ἀπὸ ἔλλειψη χώρου ἡ ἀλληλογραφία καὶ ἡ ἀναγγελία τῶν βιβλίων πού λάβαμε στὸ προσεχές.

Μ Ο Υ Σ Ι Κ Η

Μ. ΚΑΛΟΜΟΙΡΗ: Τὰ ξωτικά νερά.

Τὰ τελευταία χρόνια τὸ ζήτημα τοῦ σύγχρονου τραγουδιοῦ ἀπασχόλησε ὄχι μόνο ἐκείνους πού ἀπὸ τὴ φύση τῆς δουλειᾶς τους ἔχουν ἄμεση σχέση μὲ κάθε τί πού ἀνάγεται στὸν τομέα τῆς μουσικῆς, ἀλλὰ καὶ πολλοὺς πνευματικούς μας ἀνθρώπους πού μποροῦν καὶ θέλουν νὰ ἔχουν ὑπεύθυνη γνώμη γύρω ἀπὸ ζητήματα πού ἀφοροῦν τὴν πνευματικὴ καὶ καλλιτεχνικὴ ἀνάπτυξη τοῦ λαοῦ μας. Ἡ ἀλήθεια εἶνε πὼς οἱ περισσότεροί—ὅπως καὶ ὁ ὑποφαινόμενος—ἐξαντλήσαμε ὅλη μας τὴν αὐστηρότητα στὶς κρίσεις μας, τόσο γιὰ τὸ ρεμπέτικο ὅσο καὶ τὸ λεγόμενο ἑλαφρὸ τραγούδι, καὶ ζητήσαμε ἀπὸ ἀνθρώπους πού ὁπωσδήποτε δὲν μπορεῖ νὰ ἔχουν καὶ ἀπόλυτη συναίσθηση τῆς εὐθύνης καὶ τῆς ἀποστολῆς τους, ν' ἀλλάξουν βασικά τὸ περιεχόμενο καὶ τὰ ἐκφραστικά μέσα δημιουργώνας τὸ πραγματικὸ λαϊκὸ τραγούδι πού θὰ ἐκφράζει ἀληθινὰ καὶ καθολικώτερα συναισθήματα καὶ θὰ γίνεῖ ὁ καθρέφτης τῆς λαϊκῆς ψυχῆς.

Ἐνῶ λοιπὸν ἡ ὑπόθεση τοῦ λαϊκοῦ τραγουδιοῦ τόσο μᾶς ἀπασχόλησε ἀντίθετα, γιὰ τοὺς μεγάλους «μύστες» τῆς Ἑλληνικῆς μουσικῆς καὶ τὴν «ὑψηλὴ τους τέχνη» δὲν ἀσχοληθήκαμε ὅσο καὶ—περισσότερο—ὅπως θὰ ἔπρεπε. Ἡ μουσικὴ κριτικὴ στὸν τόπο μας στέκεται κατὰ τὸ πλεῖστον στὸ ἐπίπεδο μ'ἅς ἀπλῆς σημειωματογραφίας, ἐξετάζοντας τὰ Ἑλληνικά ἔργα—καὶ αὐτὸ εἰς περισσότερες φορές προχειρόλογα καὶ ἐπιπόλαια—μόνο ἀπὸ τὴ πλευρὰ τῆς φόρμας, τῆς αἰσθητικῆς ἢ καὶ τῆς τεχνικῆς, καὶ ἀγνοεῖ τὸ βασικώτερο, δηλαδὴ τὸ ἰδεολογικὸ, πνευματικὸ ἢ συναισθηματικὸ περιεχόμενο.

Τὰ περισσότερα Ἑλληνικά ἔργα τῆς τελευταίας δεκαετίας ἀπὸ τὴν πιὸ ἀπλὴ φόρμα ὡς τὰ μεγάλα συμφωνικά ἢ μουσικοδραματικά ἔργα, ἀκολουθοῦν τὴν ἴδια περίπου κατωφερικὴ πορεία, πού ἡ τέχνη τοῦ μεσοπόλεμου εἶχε χαράξει. Τὸ πνεῦμα τῆς κατάπτωσης, τοῦ μυστικισμοῦ, τῆς φυγῆς τοῦ ντιλενταντισμοῦ καὶ τοῦ ψευδομοντερνισμοῦ—ἓνα εἶδος συρρεαλισμοῦ στὴ

μουσικὴ—εἶνε ἐκεῖνο πού χαρακτηρίζει τὴν Ἑλληνικὴ μουσικὴ τόσο στὸ περιεχόμενο ὅσο καὶ στὰ ἐκφραστικά μέσα. Τὸ πνεῦμα τοῦ ἥρωϊσμοῦ καὶ τῆς αὐτοθυσίας τοῦ λαοῦ μας ἐλάχιστα βρῆκε ἀνταπόκριση στοὺς Ἑλληνες συνθέτες. Καὶ ἂν λίγοι ἀπ' αὐτοὺς συνεπαρμένοι ἀπὸ τὸ ρεῦμα τῆς ἐποχῆς ἀκολούθησαν σὲ μιὰ περίοδο τὸ δρόμο τῆς ἀνόδου, πού ὁ λαὸς εἶχε χαράξει μὲ τὸ αἷμα του, μόλις πνεύσαν ἀντίθετοι ἄνεμοι ἐπιστρέψαι καὶ πάλι στὸ «γυάλινο πύργο» τῆς τέχνης τους, γιὰτὶ βέβαια σὲ δύσκολους καιροὺς ἡ τέχνη τῆς παρακμῆς εἶνε «μιὰ κάποια λύσις».

Ἀφορμὴ στὶς παραπάνω σκέψεις μου ἔδωσε τὸ καινούργιο μελλοδραματικὸ ἔργο τοῦ κ. Μ. Καλομοίρη «Τὰ ξωτικά νερά», πού ἡ Λυρικὴ Σκηνὴ ἀνέβασε στὶς ἀρχὲς τοῦ φετινοῦ χρόνου. Μαζὺ μ' αὐτὸ παίχτηκε τὸ σὲ μορφὴ χοροδράματος συμφωνικὸ τοῦ ποίημα «Ὁ θάνατος τῆς Ἀνδρειωμένης» ἔργο πού ἄλλοτε ἔχει παιχθεῖ. Σχετικὰ μικρὴ διαφορὰ χρόνου χωρίζει, ὡς πρὸς τὴ δημιουργία του, τὸ ἓνα ἔργο ἀπὸ τὸ ἄλλο, ἀλλὰ τί τεράστια ἀλήθεια ἀπόσταση ἀναμεσὸ τους, σὲ περιεχόμενο καὶ ἐκφραστικά μέσα. Μὲ τὸ «θάνατος τῆς Ἀνδρειωμένης» εἶχαμε πιστέψει πὼς ὁ κ. Καλομοίρης ἔστω καὶ στὰ τελευταία χρόνια τοῦ δημιουργικοῦ του σταδίου εἶχε βρεῖ πιὰ τελειωτικά τὸ δρόμο του. Ὑστερὰ λοιπὸν ἀπὸ μιὰ τέτοια δημιουργία πού κυριολεκτικὰ ὁ συνθέτης ξεπέρασε τὸν ἑαυτό του, δημιουργία μ' ἓνα δυνατὸ ρεαλιστικὸ περιεχόμενο, πού τόσο θαυμάσια ἐκφράζει τὸ πνεῦμα τοῦ ἥρωϊσμοῦ καὶ τῆς αὐτοθυσίας ἀκολουθοῦν «Τὰ ξωτικά νερά».

Τὸ ἔργο αὐτὸ δείχνει ξεκάθαρα πόσο τεράστιο εἶνε τὸ ὀλισθήματός τοῦ Ἑλλήνα συνθέτη, ὀλισθήματός πού φτάνει στὸ ἀπύθμενο βάθος μιᾶς δίχως προηγούμενο κατάπτωσης.

Τὰ «ξωτικά νερά» εἶνε ἓνα δραματικὸ ποίημα τοῦ Ἰρλανδοῦ ποιητῆ καὶ δραματογράφου W. B. Yeats, (1865—1939). Τὸ ἔργο αὐτὸ στηρίζεται σ' ἓνα ἱρλανδέζικο θρύλο ὅπου ὁ συγγραφέας του μὲ τὴ ψυχροσύνθεση τῆς μυθικοπάθειας καὶ πλεγμένους μὲ ἀποκρυφῆς ἐπιστῆμες καὶ καβαλιστικὲς μαγείες, δημιουργεῖ ἓνα δραματικὸ

<p>ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΦΩΤΙΑΔΗΣ</p> <p>Η ΑΚΤΗ ΤΩΝ ΣΚΛΑΒΩΝ</p> <p>ΑΘΗΝΑ 1950</p>	<p>ΒΑΣΙΛΗΣ ΡΩΤΑΣ</p> <p>ΓΙΑ ΤΗΝ ΤΡΑΓΩΔΙΑ ΚΑΙ ΤΙΣ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΑΡ- ΧΑΙΩΝ ΔΡΑΜΑΤΩΝ. — ΓΙΑ ΤΗΝ ΕΚΦΡΑΣΗ. — ΓΙΑ ΚΑ- ΤΙ ΝΟΗΜΑΤΑ ΒΑΣΙΚΑ</p> <p>ΑΘΗΝΑ 1951</p>	<p>ΝΙΚΗΣ ΣΤΑΥΡΟΠΟΥΛΟΥ</p> <p>ΒΑΣΑΝΙΣΜΕΝΗ ΓΗΣ (ΔΙΗΓΗΜΑΤΑ)</p> <p>ΞΥΛΟΓΡ. Β. ΚΑΤΡΑΚΗ</p> <p>ΤΑ "ΠΕΙΡΑ" ΓΙΑ ΧΡΟΝΙΚΑ.,</p>
<p>ΒΑΣΙΛΗ ΛΟΥΛΗ</p> <p>ΛΥΣΙΚΟΜΟΣ ΕΚΑΒΗ</p> <p>ΑΘΗΝΑ 1951</p>	<p>ΛΕΥΤΕΡΗ ΑΛΕΞΙΟΥ</p> <p>ΕΡΓΟ ΖΩΗΣ ΠΟΙΗΜΑΤΑ</p> <p>ΑΘΗΝΑ-ΑΕΤΟΣ Α.Ε., 1951</p>	<p>ΔΗΜΟΣΘΕΝΗ ΒΟΥΤΥΡΑ</p> <p>ΕΘΝΙΚΟΝ ΑΡΙΣΤΕΙΟΝ ΓΡΑΜΜΑΤΩΝ & ΤΕΧΝΩΝ</p> <p>ΑΡΓΟ ΞΗΜΕΡΩΜΑ</p> <p>Ἀθήνα 1950</p>
<p>ΚΟΥΛΗ ΖΑΜΠΑΘΑ</p> <p>ΧΑΛΚΙΝΑ ΣΥΝΝΕΦΑ ΠΟΙΗΜΑΤΑ</p> <p>ΑΘΗΝΑ</p>	<p>ΖΗΣΗΣ ΣΚΑΡΟΣ</p> <p>ΧΑΡΑΥΓΗ ΠΟΙΗΜΑΤΑ</p> <p>ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΗ ΓΩΝΙΑ</p>	<p>Γ. ΧΡΥΣΑΝΘΑΚΟΠΟΥΛΟΥ</p> <p>Η ΗΛΕΙΑ ΕΠΙ ΤΟΥΡΚΟΚΡΑΤΙΑΣ</p> <p>ΑΘΗΝΑΙ</p>